Especial Textos
EDICIONES DE LA FILMOTECA
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE GIJÓN

Edición
CARLOS F. HEREDERO
JOSÉ ENRIQUE MONTERDE

EN TORNO A LA NOUVELLE VAGUE

Rupturas y horizontes de la modernidad

Carlos F. Heredero / José Enrique Monterde

En torno a la *Nouvelle Vague*. Rupturas y horizontes de la modernidad / Carlos F. Heredero / José Enrique Monterde.

1ª ed. – – Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay; Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe, 2002.

544 pp.: il. 24 cm – –

I.S.B.N.: 84 - 482 - 3271 - 2

1. Cinematografía

1. Título

© De esta edición — Institut Valencià de Cinematografia
Ricardo Muñoz Suay
Festival Internacional de Cine de Gijón
Centro Galego de Artes da Imaxe

Edita — Institut Valencià de Cinematografia
Ricardo Muñoz Suay

Edición — Carlos F. Heredero
José Enrique Monterde

Traducciones — Carlos García Aranda
Eva Teixidor

Fotografía de portada — *Al final de la escapada*
(À bout de souffle; Jean-Luc Godard, 1959)

Fotografías — Filmoteca española
Festival Internacional de Cine de Gijón
Institut Valencià de Cinematografia
Ricardo Muñoz Suay
Santi Hernández
Carlos F. Heredero

Diseño de Portada — Ibán Ramón Rodríguez

Diseño y maquetación — Santi Hernández

I.S.B.N. — 84 - 482 - 3271 - 2

Depósito Legal — V - 4 - 2002

Impresión — Gráficas Papallona Soc. Coop.
96 / 357 57 00

Impreso en España — Noviembre de 2002

De la *caméra* stylo a la política de los autores

Los orígenes de una nueva cinefilia

JOSEP LLUÍS FECÉ

"Entre los jóvenes cineastas, sólo veo un punto en común: todos juegan con cierta regularidad al pin ball; en cambio, los viejos metteurs en scène, prefieren las cartas y el whisky". Así se despachó, con su habitual tono polémico, François Truffaut cuando le preguntaron (en 1959) cuáles eran las principales características de los jóvenes realizadores reunidos entorno a la *Nouvelle Vague"* [1]. Años más tarde, en 1962, los *Cahiers du cinéma,* revista entorno a la cual se gestó y difundió la obra de esos cineastas, publicaban una entrevista en la que el no menos polémico Jean-Luc Godard recordaba que la *Nouvelle Vague* surgió básicamente de los cineclubs, la Cinémathèque y también de un cierto pensamiento crítico cuya principal figura fue, sin duda, André Bazin, *"el único que realmente fue crítico. Los otros, Sadoul, Balàzs o Pasinetti, son historiadores o sociólogos, no críticos"* [2]. Por su parte, Claude Chabrol en un libro de memorias afirmaba que la *Nouvelle Vague* fue, básicamente, una etiqueta: *"En 1958 y 1959, cuando los compañeros de los Cahiers y yo pasamos a la realización, fuimos promocionados como una marca de jabones. Éramos la Nouvelle Vague. La expresión era de Françoise Giroud, redactora jefe de L'Express, y una de las plumas más afiladas de la oposición al gaullismo"* [3].

Así pues, y según algunos de sus principales protagonistas, la *Nouvelle Vague* fue todo menos una escuela: una actitud juvenil, una forma de entender la cinefilia o una etiqueta con la que se pretendía "vender" la nueva Francia del General De Gaulle. Aunque haya algo de cierto en cada una de esas afirmaciones, voy a centrarme en la segunda, es decir, en la *Nouvelle Vague* como forma de entender el cine, como un nuevo tipo de cinefilia.

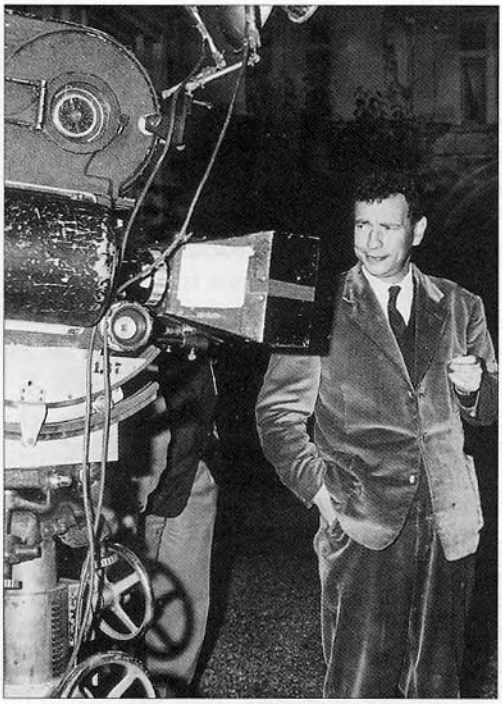
En un reciente estudio, Michel Marie considera la *Nouvelle Vague*, a pesar de las declaraciones de sus protagonistas y de las afirmaciones de un buen número de historiadores y críticos, como *"una de las escuelas más*

---

[1] *Arts*, nº20. Abril 1959.

[2] *Cahiers du cinéma*, nº 138. Diciembre 1962.

[3] Chabroil, Claude. *Et pourtant je tourne*. Ed. Laffont. París, 1976.



Alexandre Astruc.

coherentes de la historia del cine"[4]. Buena parte de la tesis de Marie se basa en una serie de parámetros que, según este autor, toda escuela supone; por ejemplo: una mínima doctrina crítica, compartida por un grupo de periodistas o de cineastas; un programa estético que suponga una estrategia; la publicación de un manifiesto que explicite esa doctrina...[5] Puesto que el principal objetivo de este artículo consiste en ofrecer un breve panorama de las ideas y textos, anteriores a 1951, que pudieron dar forma, primero a un nuevo tipo de cinefilia y después a una escuela, me limitaré a comentar los parámetros citados.

Hacia el final de su *Essai sur le jeune cinéma français* (1960), André S. Labarthe, una de las firmas históricas de *Cahiers*, ofrecía una especie de esquema en el que aparecen fechas y hechos determinantes; entre éstas[6]:

1948. Alexandre Astruc: "Naissance d'une nouvelle avant–garde: la caméra stylo", texto aparecido en el número 144 de *L'Écran Français*[7].

1949. Creación del cine club Objectif 49 y primera edición del Festival du Film Maudit de Biarritz.

1950: Publicación del ensayo de André Bazin sobre Orson Welles[8].

1951: Aparece el primer número de *Cahiers du cinéma*.

No es este el lugar más apropiado, ni yo la persona indicada, para cuestionar algunos de los puntos de la cronología de Labarthe (que por otra parte, goza de un importante consenso crítico); unas pinceladas sobre el panorama intelectual de la postguerra pueden ayudar a contextualizar un

---

[4] Marie, Michel. *La Nouvelle Vague. Un école artistique*. Ed. Nathan. París, 1997. Pág.27.

[5] Marie, M. *Op. cit.*. Pág. 27.

[6] Dos años más tarde, el esquema fue recuperado, desarrollado y completado en el célebre número 138 de *Cahiers du cinéma*, titulado "La Nouvelle Vague".

[7] Existe una traducción al castellano en Romaguera, Joaquim / Alsina, Homero (eds). *Textos y manifiestos del cine*. Ed. Cátedra. Madrid, 1993. Págs. 220–224.

[8] Bazin. A. *Orson Welles*. Ed. Paidós. Barcelona, 2002.

texto como el de Astruc que desarrolla el concepto de "autor cinematográfico" en el que se basará la célebre *política de los autores*, la estrategia crítica sobre la que se sustentó tanto la producción como la promoción de los films de la *Nouvelle Vague*.

El arte, el cine y la ontología

Durante los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, Francia conoció, en el terreno de las ideas, un período rico en aportaciones y debates que alcanzaron diversos ámbitos de la cultura y, por consiguiente, el cine. Nombres como, por ejemplo, Jean-Paul Sartre o André Malraux ejercieron una gran influencia sobre la crítica francesa o al menos en aquella que, años más tarde, constituiría el núcleo de *Cahiers du cinéma*, revista fundada por Jacques Doniol-Valcroze y André Bazin en 1951 y verdadera escuela de formación de los realizadores de la *Nouvelle Vague*.

El ensayo de Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination*, constituye una de las piedras sobre las que se construye la teoría cinematográfica baziniana y, de alguna forma, el pensamiento de *Cahiers du cinéma* pues liga el arte a la ontología. Para el filósofo francés el arte es el modo privilegiado de la ontología puesto que reclama una presencia humana a partir del mundo omnipresente de los objetos y los cuerpos. Así, para Sartre el arte es indispensable para que el hombre pueda transcender el mundo que le rodea, pues utiliza los aspectos físicos de un medio (pintura, literatura, etc.) como un *analogon* que restituye el sentido de un objeto o de una sensación ausente. Esta visión "redentora" del arte será trasladada al cine, que será considerado como el arte contemporáneo por excelencia, como el medio que mejor expresa la libertad de la conciencia del hombre. Años más tarde, André Bazin en su fundamental ensayo "Ontología de la imagen fotográfica", publicado originariamente en 1945 en un número especial de *Confluences* dedicado a los "Problemas de la pintura", y después en "El mito del cine total", que apareció en *Critique* en 1946, recoge las ideas de Sartre y afirma que el cine es el modo privilegiado de la libertad de la conciencia del hombre. La especificidad del cine reside en su sumisión al realismo del registro fotográfico.

Para Bazin, y también para Éric Rohmer, las ideas de Sartre representan una especie de punto de partida teórico. Habrá que añadir ahora, las aportaciones de André Malraux a la concepción de la historia del arte y de su evolución, ideas que el pensador expuso en *Le musée imaginaire*. Malraux concebía el arte como una manifestación trascendente del sujeto en la que el estilo seria el instrumento para alcanzar dicha trascendencia. No resulta difícil encontrar en este planteamiento, el culto al genio y al estilo del artista, que más tarde sería uno de los fundamentos de la famosa *politique des auteurs* defendida por los *Cahiers* y, por consiguiente, de los integrantes de la *Nouvelle Vague*. Pero como decíamos hace un momento, de Malraux podemos retener igualmente su visión sobre la evolución del arte. El autor de *La condición humana* no vinculaba dicha evolución a los procesos his-

tóricos, sino al deseo de transformación del hombre. El pensador francés habla del arte "creador del hombre" y ve en él el substituto contemporáneo de la religión. Relacionado entonces con un deseo "inherente" del hombre, la evolución del arte sería más una cuestión de psicología que del devenir histórico; el cine representa una etapa ineludible: la de la "madurez realista".

En definitiva, Sartre, Malraux, Merleau Ponty, pero también intelectuales católicos como Emmanuel Mounier o Paul Ricoeur, agrupados alrededor de la revista *Esprit*, aportan la mayor parte del bagaje teórico-filosófico que sustentará los trabajos de la segunda etapa de *La Revue du cinéma* (1946–1949) y de los primeros *Cahiers du cinéma*. Fundada en 1932 por el filósofo personalista Emmanuel Mounier, la revista *Esprit* se convirtió, muy pronto, en la publicación de cabecera de los sectores más progresistas del catolicismo francés. Uno de sus colaboradores, Roger Leenhardt, ejerció una gran influencia en los futuros integrantes de *Cahiers du cinéma*. Los escritos de Leenhardt contienen buena parte de las ideas centrales que Bazin y sus compañeros de los *Cahiers du cinéma* desarrollaron años más tarde. Sin duda, uno de esos artículos emblemáticos fue un ensayo dividido en cinco partes titulado *La petite école du spectateur* (1936). En dicho texto, Leenhardt intenta abolir, a partir de la desmitificación de la tecnología cinematográfica, la distancia que separa los productores del público, esperando que, una vez perdido el respeto hacia el nuevo medio (el cine sonoro), los aficionados exigirían nuevos films.

Es interesante señalar que, contrariamente a lo que pensaban muchos de los intelectuales de la época, Leendhart veía en el desarrollo del sonido un gran avance para el arte cinematográfico, pues la nueva tecnología permitía que el tema destacase por encima de la calidad de la imagen. Leendhart despreciaba a Einsenstein, a quien consideraba como un "un gran retórico del cine" e insistía en el hecho que la fotografía no tenía como objetivo la manipulación retórica, sino "la trascripción de la realidad" y la obligación de abordar un tema interesante. La pieza que faltaba para completar este engranaje teórico filosófico será la psicología fenomenológica de Maurice Merleau–Ponty que "grosso modo", parte de la idea que el mundo no se piensa, se percibe. De acuerdo con este planteamiento, Leendhart y Bazin, considerarán que el principal rol del artista, es decir, del cineasta, no será el de interpretar esta realidad –pues esto significaría traicionarla y manipular al espectador– sino revelar su esencia.

La *caméra-stylo* y el nacimiento de una nueva cinefilia

Como decía al principio, el texto de Alexandre Astruc, "Naissance d'une nouvelle avant–garde: la caméra stylo", publicado en *L'Écran Français* en marzo de 1948, es considerado como el punto de arranque de la *Nouvelle Vague*. En los primeros años de la década de los cincuenta, *L'Écran Français,* vinculada al Partido Comunista Francés, era la revista de cine más leída y representaba la crítica progresista o de izquierdas. La revista prestaba aten-

La regla del juego (La Régle du jeu; Jean Renoir, 1939).

ción a la historia del cine, al estudio de los cines nacionales, interesándose no solo por cuestiones sociológicas, sino también por las condiciones de distribución y exhibición de los films y, sobre todo, defendía al cine francés y soviético frente al americano. Pero volvamos al texto de Astruc.

El autor de la "caméra-stylo" estimaba que hasta 1948, el cine no había sido otra cosa que un espectáculo; que anteriormente, durante la etapa muda, fue prisionero de la tiranía de lo visual y que, con el sonido, se convirtió en teatro hablado. Pero en esa época, según el autor algo estaba cambiando, *"hace falta ser crítico para no ver la sorprendente transformación del rostro que se está efectuando ante nuestros ojos. ¿Cuáles son las obras por donde pasa esta nueva belleza? Precisamente por las que la crítica ha ignorado"*; se refiere a los primeros films de Orson Welles, de Robert Bresson y a *La regla del Juego* (La Régle du jeu, 1939) de Jean Renoir.

El texto de Astruc propone, pues, otra forma de concebir el cine; para él ya no se puede hablar del "gran arte del cine" o del "cine puro" (el de la época muda) pues *"con el desarrollo del 16 mm y de la televisión, se acerca el día en cada cual tendrá en su casa unos aparatos de proyección e irá a alquilar al librero de la esquina unos films escritos sobre cualquier tema (...). Entonces ya no podremos hablar de un cine. Habrá unos cines como hay ahora unas literaturas, pues el cine, al igual que la literatura, antes de ser un arte, es un lenguaje que puede expresar cualquier sector del pensamiento"*. Para Astruc, el problema fundamental del cine es su capacidad de

expresar ideas, *"el acontecimiento fundamental de estos últimos años es la toma de conciencia (...) del carácter dinámico, o sea, significativo, de la imagen cinematográfica. Cualquier film, por ser en primer lugar un film en movimiento, es decir, desarrollándose en el tiempo, es un teorema. Es el lugar de paso de una lógica implacable, que va de un extremo a otro de sí misma, o mejor aún, de una dialéctica"*. Esta definición del "film–teorema", será retomada por Godard (y más tarde por Pier Paolo Pasolini) a propósito de una crítica que, el entonces colaborador de *Cahiers du cinéma,* escribiría sobre un film de Astruc, *Une vie* (1958)[9].

Hay que insistir en que los planteamientos de Astruc no seguían las corrientes críticas dominantes ni tampoco la línea de la revista, más interesada en el contenido temático de los filmes y en defender de las teorías del arte comprometido de Jean-Paul Sartre. Así, Astruc carga contra los guionistas y adaptadores, *"los guionistas que adaptan a Balzac o Dostoievsky se disculpan del insensato tratamiento que hacen sufrir a las obras a partir de las cuales construyen sus guiones, alegando determinadas imposibilidades del cine para describir los transfondos psicológicos o metafísicos (...). Ahora bien, estas incapacidades son fruto exclusivo de la pereza mental y de la falta de imaginación. El cine actual es capaz de describir cualquier tipo de realidad (...). No sentimos el menor deseo de rehacer unos documentales poéticos o unos films surrealistas cada vez que podemos escapar a las necesidades comerciales. Entre el cine puro de los años veinte y el teatro filmado, sigue habiendo lugar para un cine libre"*.

El artículo concluye con la idea, que será retomada por François Truffaut algunos años más tarde[10], que el guionista debe ser al mismo tiempo el realizador del film, mejor dicho, *"que desaparezca el guionista, pues en un cine de tales características carece de sentido la distinción entre autor y realizador"*. La puesta en escena ya no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino *"una auténtica escritura. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica"*. La conclusión puede calificarse de profética; si en la introducción Astruc se refería a *"los films que pasan desapercibidos para la crítica"*, en la conclusión se muestra esperanzado por aquellas películas que están por llegar, *"no se trata de una escuela, ni siquiera de un movimiento, tal vez simplemente de una tendencia. De una toma de conciencia, de una cierta transformación del cine (...). Claro está que ninguna tendencia puede manifestarse sin obras. Estas obras aparecerán, verán la luz. Las dificultades económicas y materiales del cine crean la sorprendente paradoja de que sea posible hablar de lo que todavía no existe, pues si bien sabemos lo que queremos, no sabemos cuándo y cómo podemos realizarlo (...). El cine no puede vivir con los ojos vueltos al pasado, rumiando los recuerdos, las nostalgias de una época consumida. Su rostro se dirige hacia el futuro y, en el*

[9] *Cahiers du cinéma,* nº 89. Noviembre, 1958.
[10] "Una cierta tendencia del cine francés". *Op. cit.*

cine como en las demás cosas, no existe otra preocupación posible que la del futuro". Por otro lado, el texto es también importante porque, por primera vez, aparece la noción de autor de films y que rechaza tanto las vanguardias, como el cine espectáculo, sometido a los imperativos de la seducción del gran público.

Cinefilia a contracorriente

Aunque minoritarias, las posiciones de Astruc, Bazin o Leendhart colocan los cimientos de una nueva cinefilia pues intenta la recuperación de producciones o cinematografías aparentemente contradictorias como son la hollywoodiense, gran parte de la cual no había llegado a las pantallas francesas a causa de la guerra y del neo-realismo italiano. Por otra parte, esta nueva generación de críticos ejerce un papel importante en el redescubrimiento de algunas de las obras maestras del cine mudo y en la apreciación de algunas tentativas de renovación del cine francés. Así pues, entre 1948 y 1951, la crítica cinematográfica se encuentra dividida, por decirlo de alguna forma, entre dos bandos; una corriente mayoritaria, la "vieja guardia", formada en la escuela de la edad de oro de la fin de la época del cine mudo europeo y la "nueva crítica", agrupada en torno a André Bazin y Alexandre Astruc, más atenta a las nuevas producciones de Hollywood, lo que resultaba provocador para la época[11].

En ese contexto, un hombre encarna, en el terreno de los estudios cinematográficos, el punto de unión entre las dos tradiciones: Jean George Auriol. En 1928, Auriol funda *Du cinéma,* una revista ligada a las experiencias de las vanguardias y muy especialmente a los surrealistas. Su obsesión: hablar del cine "de otra forma", es decir, comprendiendo la especificidad de su lenguaje. Así, *Du cinéma,* aunque defensora de las experiencias vanguardistas, se mostró abierta al cine americano. Entre los colaboradores de la revista, encontramos algunos de los grandes nombres del cine de vanguardia: Epstein, Delluc, Dulac o Richter.

En 1946, Auriol retoma la publicación, esta vez, con el nombre de *Revue du cinéma* y con la ayuda de nombres como Jacques Doniol–Valcroze, Alexandre Astruc, André Bazin, Maurice Schèrer (Éric Rohmer), Henri Langlois o Lotte Eisner. También colaboran ocasionalmente firmas prestigiosas como Sartre, Cocteau, Leendhart, Welles o Eisenstein. Desde sus primeros números un interés (por aquel entonces ya era visto como un tanto ecléctico) tanto por el cine norteamericano (Welles, Sturges, Wyler) como por el italiano, muy especialmente por Roberto Rossellini.

Sorprendente para la época es la periodización de la historia del cine que defiende *La revue du cinéma*: 1895-1909, la invención; 1920, el cine se convierte en arte; 1920-1940, consolidación del lenguaje cinematográfico.

---

[11] Según la expresión de Antoine De Baecque. *Les cahiers du cinéma. Histoire d'une revue. Tome I: À l'assaut du cinéma, 1951-1959.* Editions Cahiers du Cinéma. París, 1991.

Ciudadano Kane (Citizen Kane; Orson Welles, 1941).

Resulta evidente que tal concepción de la evolución del cine choca con las posiciones de la "vieja guardia" que, como decía al principio del apartado, consideraba que con la llegada del sonoro el cine dejaba de ser un medio de expresión artística. Desde las páginas de la revista se defienden ideas cercanas a las tesis de Astruc (y por supuesto, de Bazin); en concreto, que el cine ha alcanzado su madurez gracias a las nuevas tecnologías. El mejor ejemplo de esa madurez es *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1940) de Orson Welles, película que generó una encendida polémica pues, en un artículo publicado en 1945 por *L'Écran Français*, Jean-Paul Sartre lamenta su estructura "literaria" que la aleja de la simplicidad de los clásicos del cine norteamericano. Otro crítico e historiador vinculado al Partido Comunista Francés, George Sadoul, consideró *Ciudadano Kane* como el ejercicio de estilo propio de un estudiante de cine.

En cambio, Doniol-Valcroze y *La Revue du cinéma* considerarán que el film de Welles demuestra que el lenguaje cinematográfico, en un film que se caracteriza por el uso del plano secuencia, por la utilización de la profundidad de campo o por privilegiar la planificación sobre el montaje, ha llegado a su madurez. La defensa de Welles, fundada en la idea que el cine había alcanzado dicha madurez al romper con la tradición del cine vanguardista y también en una preocupación por el estilo, parecía un tanto "formalista" a ojos de unos críticos que, mayoritariamente, defendían los

llamados films de tesis. Si a esto añadimos la pasión por el cine negro norteamericano (serie B incluida) y por *auteurs* como Welles, Wyler o Hitchcock, comprenderemos que, a principios de los años 50 empieza a constituirse en Francia una cinefilia que conducirá al cisma crítica al que aludía hace un momento.

En definitiva, el texto de Astruc sienta las bases del pensamiento crítico de una nueva generación de cinéfilos. Doniol-Valcroze lo dice claramente en su diario: *"Febrero, 1948. Debemos dar una doctrina a la Revue du cinéma, una doctrina cuyo punto de partida es la teoría de la caméra stylo de Asruc, y que debe resultar de una alianza y de una similitud entre los puntos de vista de Astruc, Bazin, Kast y yo"* [12]. Tiene mucha razón Labarthe cuando propone 1948 como fecha de inicio de la *Nouvelle Vague* y *la caméra stylo* como texto cuyo papel fue determinante en la constitución de una nueva crítica. Pero su influencia va todavía más lejos, puesto que fue el primero junto con Rohmer en promover la lógica de los autores (lo que más tarde se llamaría *politique des auteurs*) y el elogio de la puesta en escena que defenderían los *jóvenes turcos* desde las páginas de los *Cahiers du cinéma*.

Final (abierto)

Siendo importantes, un texto (o textos) o una producción intelectual no pueden explicar por sí solos los "orígenes" de una escuela; como tampoco la vinculación ideológica de los "pioneros" con sectores del catolicismo francés permite calificar la *Nouvelle Vague* de movimiento "conservador", sin más. Desde luego, los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial fueron convulsos desde los puntos de vista político, social, económico, etc., y por tanto, propicios a todo tipo de polémicas y debates. Durante la posguerra, muchos de los países europeos, entre ellos Francia, experimentan profundos cambios estructurales que, en los terrenos de la cultura y la estética, conllevan, entre otras cosas, el desvanecimiento de la antigua frontera entre la alta cultura y la llamada cultura comercial o, en aquel entonces, de masas. Y junto a esas transformaciones, un cambio generacional que implica, entre otras cosas, nuevos referentes culturales, nuevas actitudes vitales y políticas, nuevos gustos, nueva cinefilia...[13]

Igualmente, las grandes narrativas utópicas y los discursos políticos tradicionales comienzan a entrar en crisis; la oposición entre derechas e izquierdas, las actitudes y muestras de rebeldía ya no se producen exclusivamente en el marco de esas narrativas y discursos. En ese sentido, pienso que buena parte de la (s) historia (s) del cine no ha (n) insistido suficientemente en el carácter juvenil de la *Nouvelle Vague*. En uno de los escasos tex-

---

[12] Citado en De Baecque, A. *Op. cit.* Pág. 33.

[13] Debe recordarse que el término "Nouvelle Vague" tiene un origen socio–periodístico. Además de una serie de artículos sobre *"la nueva generación que, dentro de unos años, tendrán a Francia en sus manos"* publicados en *L'Express* en 1957, ver la edición de ese estudio: Giroud, Françoise. *La Nouvelle Vague. Portrait de la jeunesse*. Ed. Gallimard. París, 1958.

tos que incide en el tema, Antoine De Baecque califica la *Nouvelle Vague* como *"un movimiento juvenil que rejuveneció el cine francés, cuando, entre 1959 y 1962, casi ciento cincuenta jóvenes debutaron como realizadores, haciendo respirar el hasta entonces cerrado y jerarquizado sistema de la industria cinematográfica francesa. La Nouvelle Vague filmó la juventud, captó sus costumbres, sus modos de hablar, ofreció a jóvenes espectadores jóvenes actores que interpretaban historias de jóvenes cineastas"* [14].

El testimonio de uno de los principales integrantes de la *Nouvelle Vague*, Éric Rohmer, incide en esos aspectos, *"estábamos "nosotros", un grupo que Bazin denominaba los hitchcocko-hawksianos, y los "otros". No creo que éstos tuviesen conciencia de pertenecer a una tendencia concreta; se trataba de gente que se apreciaban pero que estaban menos unidos, por lo menos al principio, de lo que nosotros lo estábamos en el seno de la Nouvelle Vague, término que por entonces no existía y que nosotros jamás reivindicamos. Podría decirse que nosotros éramos un poco más rebeldes pero no convertíamos esa rebelión en una filosofía. Los otros nos acusaban de ser de derechas porque nos gustaba el cine norteamericano. La rebelión estaba ahí (...). En aquella época se nos hubiera podido calificar con una palabra que por entonces no existía:* postmodernos" [15].

En esa época, aquellos jóvenes "postmodernos", en muchos aspectos no tan diferentes de los actuales, se sentían fascinados por la publicidad, las películas de Hollywood de serie B o por las novelas policíacas, materiales que no se limitaban a "citar", sino que incorporaban a su vida cotidiana. La cinefilia se constituye así como actitud vital, como conjunto de comportamientos y actitudes que muestran un estilo de vida. En definitiva, pienso, como Antoine De Baecque, que la *Nouvelle Vague* fue un "movimiento" más vital que intelectual, sus antecedentes deben buscarse tanto en algunas de las corrientes intelectuales que florecieron durante la postguerra, como en las formas de consumo cultural de los jóvenes franceses. Hablando, pues, de los antecedentes intelectuales de la *Nouvelle Vague*, deberíamos hacerlo de las formas en que *recicló* los más diversos referentes culturales, intelectuales y cinematográficos del pasado[16]. Quizás en un futuro próximo, los investigadores podamos hablar de textos como *La Caméra stylo* no como "origen" o "antecedente" de una escuela o movimiento cuya historia se explicaría más o menos linealmente, según una lógica causa/efecto, sino relacionándolos con otras prácticas culturales: jugar al *pin ball*, bailar rock o ir al cine. Pero eso es (son) otra (s) Historia (s).

---

[14] De Baecque, Antoine. *La nouvelle vague. Portrait d'une jeunesse*. Ed. Flammarion. París, 1998. Págs. 16-17.

[15] Éric Rohmer, « L'homme à la sacoche », *Cahiers du cinéma*, nº 425. Noviembre, 1989.

[16] Jameson en *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* propone el término *wrapping* (envoltura) para referirse a un proceso que incluye la preservación de un pasado en el marco de la realidad presente. Al quedar el pasado "envuelto", o como dice Jameson, "citado", éste pasa a ser no un pasado histórico, sino historicista; en definitiva, un pasado extraído de la historia real.

El gusto y la elección

La "política de los autores" y la noción de "puesta en escena" en los *Cahiers du cinéma* entre 1952 y 1965

SANTOS ZUNZUNEGUI

"La política de los autores es sin duda la idea crítica más célebre de la historia del cine". Con estas palabras lapidarias abre Antoine de Baecque la reciente compilación de textos destinada a recoger el surgimiento, desarrollo, fluctuaciones y posteriores evaluaciones críticas del citado concepto[1]. Que, sin duda, iba a transformar el panorama de la crítica cinematográfica a mediados del siglo pasado en la medida en que, como señaló sintéticamente André Bazin en pleno fragor de la batalla, tenía *"el mérito de tratar el cine como un arte adulto y de reaccionar contra el impresionismo que preside frecuentemente la crítica cinematográfica"*[2]. Apostillemos, de entrada, que si lo primero es seguro, lo segundo no tanto, al menos vistas las cosas desde la evolución posterior de la manera de entender la crítica cinematográfica.

Pero no adelantemos acontecimientos y preguntémonos, para abrir boca, acerca de cuáles eran los elementos básicos que componían dicha "política de los autores". El propio Bazin los resumió con su habitual elegancia al señalar que *"consistía en elegir en la creación artística el factor personal como criterio de referencia, para postular después su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente"*. Añadiríamos, por nuestra parte, que para esta "política" la clave del proceso que podía convertir una película en una obra de arte residía, de manera unívoca y exclusiva, en la figura del director, ese nombre que aparece en las películas norteamericanas bajo el epígrafe de "directed by", contradiciendo de manera abierta lo que era para la "política de los estudios" un mero eslabón en la cadena de producción cinematográfica y convirtiendo al "realizador" en auténtico responsable del discurso fílmico. Se ponía, así, entre paréntesis cualquier referencia a la dimensión colectiva de la obra cinematográfica para tratar al cineasta (al director) como autor total, de idéntica forma a la que se había venido tratando al escritor, al pintor o al músico.

---

[1] Antoine de Baecque: "Présentation", en A. De Baecque (ed.), *La politique des auteurs. Les textes (IV. Petite anthologie des Cahiers du cinéma)*. Ed. Cahiers du cinéma. París, 2001. Pág. 5.

[2] André Bazin: "De la politique des auteurs", *Cahiers du cinéma*, nº 70, Abril 1957. (recogido en *La politique des auteurs. Op. cit.* Págs. 99-117.

Dejemos que sea François Truffaut (al que según de Baecque se debe la primera utilización de la expresión "política de los autores" en un militante artículo sobre Abel Gance aparecido en la revista *Ars* en Septiembre de 1954) el que formule esta toma de postura de manera aún más polémica. Para ello tomará como punto de partida el axioma (que como tal no debe ser demostrado) que se expresa en la frase de Jean Giraudoux que afirma que *"no existen obras sino autores"* [3]. Esta misma idea encontrará una formulación más académica en las palabras de Éric Rohmer que, polemizando, años después, con Barthélémy Amengual, insistiría en que *"hoy en todos los ámbitos pintura, música, literatura, la política de los fragmentos escogidos cede el terreno ante la de las obras completas. Lo que permanece no son las obras, sino los autores y en el campo del cine, si uno lee los programas de los cine-clubs y de las filmotecas, apuesto a que sucede otro tanto. El nombre de los realizadores*[4] *ocupa en los afiches el lugar de honor y esto es de justicia"*. [5]

De donde se deducirá inexorablemente que una vez un cineasta sea decretado "autor" todas sus obras, incluso las que la crítica tradicional clasifique como "menores", pasarán a gozar de la mayor consideración ya que, como señalará Bazin extrayendo las conclusiones del hilo argumental, *"no hay películas menores ya que la más pequeña de entre ellas guarda todavía la imagen de su autor"*. Además, esta opción permitía mantener la fidelidad a ciertos cineastas al margen de los vaivenes de cualquier tipo que su obra sufriese a lo largo del tiempo (como pasaba en los casos de un Gance, un Renoir o un Buñuel), porque, como explicaba Truffaut en un texto dedicado precisamente a Abel Gance, calificado de gran cineasta incluso en sus filmes fallidos, la crítica no debe perder el tiempo separando el grano de la paja en tal o cual film sino empeñarse de forma decidida *"en elegir de una vez por todas entre Rossellini y Decoin"*.[6]

A partir de aquí es evidente que el problema se desplaza a la noción misma de "autor" o mejor hacia los criterios que permiten incluir a tal o cual cineasta bajo esta denominación. Desde este punto de vista el artículo que puede ser considerado como el momento inaugural de la "política de los autores" apareció en el número de *Cahiers du cinéma* de Mayo de 1953, firmado por Jacques Rivette y con el expresivo y desafiante título de "Genio de Howard Hawks"[7]. Si este texto tiene mucho de manifiesto inaugural se debe a varias razones. Primero, por estar dedicado a un cineasta cuya obra, realizada en su totalidad en el interior del *studio system*, parecía una de las

---

[3] Citada en "*Ali Baba* et la politique des auteurs", *Cahiers du cinéma*, nº 44, febrero 1955 (recogido en *La politique des auteur, Op. cit.* Págs. 31-35).

[4] La expresión exacta de Rohmer es "metteurs en scène", pero sobre la noción de *mise en scène* volveré de inmediato.

[5] Éric Rohmer: "Les lecteurs de *Cahiers du cinéma* et la politique des auteurs". *Cahiers du cinéma*, nº 63. Octubre 1956. (incluido en *La politique des auteurs. Op. cit.*, con el título "Éric Rohmer reponds à Barthélémy Amengual". Págs. 118-121.

[6] François Truffaut: "Abel Gance, désordre et genie". *Cahiers du cinéma*, nº 47. Mayo 1955 (recogido en *La politique des auteurs. Op. cit.* Págs. 36-40).

[7] Jacques Rivette: "Génie de Howard Hawks". *Cahiers du cinéma*, nº 23. Mayo 1953.

menos apropiadas para poder ser elevada a los altares de la "autoría" al menos tal y como venía entendiéndose esta noción por la crítica dominante del momento. Segundo, porque el estilo crítico de Rivette no vacilaba en sostenerse sobre una retórica literaria que describía el arte de Howard Hawks como una *"aventura de la inteligencia"*, expresión que recubría tanto el conflicto entre lo viejo y lo nuevo, como la oposición entre el hombre y la bestia o la intrusión de lo inhumano en un mundo civilizado.

En otras palabras, se procedía a identificar bajo la dispersión de géneros y tipos de films que formaban la obra del cineasta una serie de recurrencias temáticas (que, todo hay que decirlo, son de una generalidad poco iluminadora) susceptibles de justificar esa *"obsesión de la continuidad que ordena el genio de Howard Hawks"* y fundaban la "autoría" que se le asignaba. De esta manera explícita, que ponía el acento en la dimensión temática de las obras cinematográficas, Rivette respondía a la pregunta no formulada abiertamente de "¿qué es un autor?". Tercero, Rivette respondía por adelantado a las objeciones que un sector de la crítica iba a plantearle de inmediato con una fórmula que le servía tanto para comenzar el artículo como para cerrarlo en un arco perfecto: *"La evidencia es la marca del genio de Howard Hawks. (....) Prueba el movimiento marchando, la existencia respirando. Lo que es, es"*.

*

Exploremos ahora, siquiera brevemente, las dos primeras razones de interés arriba detectadas en el artículo de Rivette. Con relación a la inicial, conviene recordar que el caballo de batalla de los que iban a ser pronto conocidos como los "jóvenes turcos"[8] de la crítica cinematográfica, iba a ser, precisamente, la reivindicación (de la que el caso de Howard Hawks se presentaba como ejemplo primordial, rápidamente completado con la inclusión de Hitchcock para dar nacimiento al célebre díptico del "Hitchco-Hawksismo") de toda una serie de cineastas norteamericanos cuya obra se había realizado casi siempre (como recordará, una y otra vez, André Bazin, que acuñó para explicar donde residía, a su entender, la explicación de la evidente calidad del cine americano la siguiente sintética y esclarecedora fórmula: "el genio del sistema") bajo evidentes servidumbres de producción poco propicias, en principio, para la emergencia de cualquier tipo de expresión personal. Corresponderá a Truffaut explicar esta paradoja en los siguien-

[8] Bajo la mirada atenta y protectora de André Bazin este grupo estuvo formado, básicamente, por una serie de jóvenes críticos que iban a convertirse en cineastas a finales de la década de los años cincuenta del pasado siglo: François Truffaut, Jean-Luc Godard (que firma sus primeros textos como Hans Lucas), Éric Rohmer (cuyos primeros artículos aparecen bajo su verdadero nombre, Maurice Schérer), Jacques Rivette, Claude Chabrol o Jacques Doniol-Valcroze. Conviene recordar, en este instante, la afirmación realizada por Godard, muchos años después, al sostener la radical continuidad entre su trabajo, primero como crítico y luego como cineasta.

tes términos: Hablando del caso de Fritz Lang al que, dicho sea de pasada, la cualidad de autor se le otorga en base a la preceptiva identificación de un "tema favorito" (*"la soledad moral, el hombre que lucha solo contra un universo entre hostil e indiferente"*) con independencia del hecho de que los guiones que "pone en escena" lleven las firmas de guionistas bien distintos, Truffaut, tratando de explicar la manera en que este tema esencial pueda emerger tanto en films bélicos como en modestos *thrillers* o en *westerns* de serie B, adelantará la idea de que "para hacer cine hay que disimular, *o si se prefiere en forma de slogan: para hablar con el productor el disfraz es obligatorio. Y, como es cierto que uno se disfraza siempre de su contrario, nadie de extrañará si prefiero los cineastas que imitan la insignificancia...*". [9]

Será también Truffaut el que, en uno de sus textos más combativos, procederá a proyectar la nueva noción de "autor" sobre el campo de maniobras del cine europeo y, más en concreto, sobre el terreno más próximo del cine francés [10]. Para ello sostendrá la imposibilidad de que se dé una "coexistencia pacífica" entre la "tradición de calidad" del cine francés convencional (gráficamente caracterizado como "cine de papá") y la de un cine auténticamente de "autor". Si la primera se basaba en la sistemática predación del patrimonio literario llevada a cabo por una serie de *littérateurs*, cultivadores de un realismo de corte psicológico que sólo era capaz de ofrecer historias y personajes acartonados y previsibles y que aunque se revistiese de los oropeles de una voluntad antiburguesa terminaba siendo una mera manera de halagar los peores hábitos de esa burguesía a la que se aparentaba fustigar, la segunda se nutría de la savia que aportaban esos directores que no sólo escriben sus diálogos e incluso inventan las historias que ponen en escena, sino que, además, hacen del ejercicio de la puesta en escena un ejercicio de creatividad[11]. Quedaba, así, establecida la lista de los "patrones" en los que se iban a mirar los futuros cineastas de la *Nouvelle Vague* a la hora de establecer sus respectivas filiaciones: Renoir, Bresson, Cocteau, Becker, Gance, Ophuls, Tati y Leenhardt.

*

[9] François Truffaut: "Aimer Fritz Lang". *Cahiers du cinéma*, nº 31. Enero 1954. (incluido en *La politique des auteurs*. *Op. cit.* Págs. 26-30). Al leer estas reflexiones es imposible no pensar –leyendo el texto de Truffaut– en la categoría acuñada, casi medio de siglo después, por Martín Scorsese de cineastas "contrabandistas" (aquellos capaces de hacer pasar su discurso personal a través de las más rígidas estructuras de producción) tal y como la plantea en su *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* (1995).

[10] François Truffaut: "Une certaine tendence du cinema français". *Cahiers du cinéma*, nº 31. Enero 1954. (traducción castellana en *Temas de Cine*, nº 30, "Los críticos-realizadores", s/f. Págs. 19-25, así como en J. Romaguera y H. Alsina (eds.). *Textos y manifiestos del cine*. Ed. Cátedra. Madrid, 1989. Págs. 226-246).

[11] Como puede observarse, las necesidades polémicas llevaban a manejar una diferente extensión del concepto de "autor" según se hablara de cineastas norteamericanos y europeos. Si en el caso de los primeros, se obviaba cualquier referencia a su participación en cualquier nivel del proceso creativo que no fuera el de la "realización" estricta, en el de los europeos se tomaba en consideración su implicación en la creación y desarrollo de las historias narradas.

Te querré siempre (Viaggio in Italia; Roberto Rossellini, 1953).

En lo que hace referencia a la segunda de las ideas avanzadas por Rivette en su artículo sobre Hawks quisiera hacer hincapié sobre el alcance que para los jóvenes críticos que sostenían la "política de los autores" tenía la conciencia de estar poniendo en práctica una forma de escritura que, años después, Godard caracterizaría de la siguiente manera: "*En aquella época, funcionaba en los* Cahiers *una idea del lenguaje bello que venía del siglo XVIII. (...) Para nosotros, escribir en los* Cahiers *era una actividad literaria completa*" [12]. Buena prueba de esta manera de concebir la escritura acerca del cine la ofrece el repertorio de fórmulas retóricas (algunas de un sabor bien añejo) puesto a punto por los más cultos de entre los miembros de la redacción de la revista: Rohmer utilizando la estructura dialogada en alguno de sus artículos para dar la palabra a un fingido interlocutor en cuya boca se ponen, por anticipado, los argumentos que se quiere rebatir; Rivette haciendo del estilo epistolar (tan del gusto neoclásico) el marco a través del cual presentar sus ideas (como en el caso de la célebre "Lettre sur Rossellini"); Truffaut que no desdeñaba el tono panfletario y abiertamente polémico en muchas de sus intervenciones críticas; Godard, en fin, poniendo en boca de algún maestro reconocido, mediante la técnica de la falsa entrevista, las que no eran sino las opiniones personales del crítico.

[12] Jean-Luc Godard en "L'art à partir de la vie", entrevista incluida en A. Bergala (ed.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome I. Ed. Cahiers du cinéma. París, 1998. Pág. 11.

Pero esta dimensión culta de la escritura de los *Cahiers*, venía acompañada de otra faceta no menos importante y que consistía en situar el debate en torno al cine en el marco mucho más amplio de la cultura en general. De esta manera, los textos de los años cincuenta firmados por Rohmer, Rivette, Godard, Chabrol, se encontraban repletos de referencias literarias, musicales o pictóricas acompañando a las más previsibles cinematográficas. Cezanne, Beethoven, Goethe, Balzac, Flaubert, Kafka o Faulkner comparecerán en los textos de Rohmer para apuntalar su idea de "modernidad" además de convocar a Robert Louis Stevenson como clave extracinematográfica para mejor entender la especificidad del arte de Hawks. Godard convocará a Beethoven, Balzac, Rafael o Shakespeare para hablar de Ingmar Bergman y Rivette no vacilará en situar la obra de Renoir en compañía de las de Poussin, Picasso, Mozart o Stravinsky, apostando, para ilustrar la cegadora novedad de *Viaggio in Italia*, por comparar la mirada de Rossellini con el dibujo de un Matisse en una aproximación tan imprevista como iluminadora, bien sustentada sobre la trasmutación de la combinación de *"trazos netos y amplias superficies blancas"* del segundo en el "realismo" depurado de cualquier escoria psicologista del primero.[13]

*

La vía abierta por Rivette será seguida, de inmediato, en los *Cahiers* por Éric Rohmer, que publicará en el número 26 (fechado en los meses de agosto y septiembre de 1953) un largo texto[14] colocado bajo la advocación de Rimbaud (*"Hay que ser absolutamente moderno"*) en el que "tres viejos ruteros" (Renoir, Rossellini, Hitchcock)[15] son reunidos bajo una misma advocación: la de "cineastas modernos". Calificación que no se llevará a cabo sin dificultades, pues Rohmer se verá obligado a conciliar el hecho de que cierta crítica creía discernir en las obras recientes de estos cineastas un cierto retorno a una serie de valores más o menos tradicionales (Rohmer preferirá hablar de *"solicitación de motivos antiguos pero no caducos"*) con esa dimensión que las demás artes habían sido incapaces de hacer suyas con la nece-

---

[13] Jacques Rivette: "Lettre sur Rossellini", *Cahiers du cinéma*, n°53. Diciembre 1955. (incluido en *La politique des auteurs. Op. cit.* Págs. 58-76; traducción castellana en *Temas de Cine*, n° 30, "Los críticos-realizadores", s/f. Págs. 48-54; también en: *Nickel Odeon*, n° 12. Otoño, 1998).

[14] Maurice Schérer: "De trois films et d'une certaine école". *Cahiers du cinéma*, n° 26, Agosto-Septiembre 1953. (incluido en *La politique des auteurs. Op. cit.* Págs. 15-25). En el fondo este artículo, al tiempo que lleva agua al molino de la "política de los autores", no deja de avanzar algunas de las ideas esenciales que fundamentarán el neoclasicismo del Rohmer posterior, tal y como se expresará en un texto como "Le celluloïd et le marbre" (*Cahiers du cinéma*, n° 44, 49, 51, 52 y 53, 1955) y en sus films por venir.

[15] Como señalará el mismo Rohmer en otro texto –"Les maîtres de l'aventure (*The Big Sky* de Howard Hawks)", *Cahiers du Cinéma*, n° 29. Diciembre 1953. incluido en *La politique des auteurs. Op. cit.* Págs. 77-81– *"quiero denunciar un curioso prejuicio, según el cual la vida de todo cineasta sería breve (...) ¿De qué maestro de la pantalla no se ha gritado la decadencia? (...) Bien, yo apuesto por los viejos, no porque su edad me impresione sino porque me parece inadecuado admitir que se pueda caer tan bajo si es cierto que se estuvo tan alto".*

saria acuidad y que el cine (o al menos el arte de los cineastas citados) vuelve posible, dirá, al explorar la oposición clásica de dos órdenes contrapuestos (natural/humano, material/espiritual, mecánico/libre, indivíduo/sociedad).

Yo confieso (I confess; Alfred Hitchcock, 1958)

No tiene nada de azaroso que el mismo número de *Cahiers* contenga la crítica del film de Hitchcock *Yo confieso* (*I confess*, 1952), firmada por Rivette y titulada expresivamente "El arte de la fuga"[16]. En este texto encontramos la significativa lista de los *"primeros testigos del cine moderno"*: Hitchcock, Howard Hawks, la obra americana de Renoir, Rossellini. Pero sobre todo, y a la manera de un eco de las reflexiones de Rohmer en el texto antes citado acerca del sistema formal detectable en Hitchcock, la primera aparición significativa de una expresión sin la que la comprensión de la "política de los autores" corre el riego de quedar incompleta. Me estoy refiriendo a la tan traída y llevada noción de "mise-en-scène" (puesta en escena), vocablo de evidente origen teatral y que Alexander Astruc había traspuesto al universo cinematográfico no sin especificar las modificaciones que este hecho traía consigo.

En pocas palabras, la idea original de Astruc tenía que ver con que ahí donde el *texto* teatral necesita de la mediación que le ofrece el escenario para alcanzar al espectador (de donde se deduce, idea fuerte, que adaptar una obra teatral a la pantalla no consiste, *strictu sensu*, sino en *filmar el texto*), el cinematógrafo por su propia idiosincrasia se abre directamente sobre el mundo ("lo que se muestra es"), idea de evidente resonancia baziniana[17]. Pero lo que importa es el hecho de que esta idea va a ofrecer a los jóvenes críticos agrupados en torno a la defensa e ilustración de la política de los autores una herramienta con la que completar su línea argumentativa, en la medida en que venía a poner sobre la mesa un elemento capaz de ubicarse más allá de la mera consideración temática de las películas. Es de justicia que la formulación más sintética de esta convergencia entre

---

[16] Jacques Rivette: "L'art de la fugue (*I Confess*)". *Cahiers du cinéma*, nº 26. Agosto-Septiembre 1953.

[17] Véase Alexander Astruc: "Notes sur la mise en scène" (1950) y "Qu'est-ce que la mise en scène?" (1959), en *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*. Ed. Archipel. París, 1992, págs. 347-349 y 385-388 (del segundo de los textos existe traducción castellana en *Temas de Cine*, nº 31, "Los realizadores-escritores". Págs. 49-51).

"fondo" y "forma" correspondiese al propio Astruc como apertura del número especial que los *Cahiers* dedicaron en 1954 a Alfred Hitchcock: *"Cuando un hombre desde hace treinta años, y a través de cincuenta films, cuenta poco más o menos la* misma historia *–la de un alma y sus batallas con el mal– y mantiene a lo largo de esta línea única el* mismo estilo *hecho esencialmente de una manera ejemplar de despojar a los personajes y de bucear en el universo abstracto de sus pasiones, me parece difícil no admitir que nos encontramos en frente de lo que hay más raro en esta industria: un autor de films"* (el subrayado es mío).

Bien es cierto que, a la hora de la verdad, no será fácil encontrar en los *Cahiers* definiciones suficientemente aclaratorias de lo que debe entenderse por "puesta en escena", noción de la que, por ejemplo, un Rivette prefiere dar bien una sintética definición metafórica (hablando de la de Hitchcock) al calificarla menos como un "lenguaje" que como un *"arma que apunta al secreto de un cuerpo"* (en su texto sobre *Yo confieso*), bien ofrecer un elaborado ejemplo descriptivo, como lo hace cuando escribe sobre el cine de Otto Preminger[18]. Tras interrogarse sobre el tema (*"¿Qué es la puesta en escena?"*), y adelantar que no tiene ninguna intención de responder a la pregunta, ofrecerá una ilustración concreta de su ejercicio: *"El paseo nocturno de la heroína entre las huellas del pasado, pariente del de Dana Andrews entre los despojos de Laura, he aquí sobre el papel la tentación-tipo del mediocre; pero antes que el autor de esta idea Preminger es el que inventa el recorrido fragmentado de Jean Simmons, su actitud acurrucada en el sillón; lo que podría ser banal o fácil, es salvaguardado por la total ausencia de complacencia, la dureza del periodo y la lucidez de la mirada, o más bien, no hay ya tema y tratamiento ni hallazgo, sino la presencia desnuda, desgarradora de evidencia, del cine sensible al corazón"*.

Será también Rivette el que, interrogándose sobre qué es lo que nos afecta en una obra que, como la de Kenji Mizoguchi, se dirige a nosotros en una lengua extranjera contándonos historias extrañas ajenas en principio a nuestras costumbres y hábitos, nos ofrezca, a través de la noción de "puesta en escena", una explicación plausible de este hecho. Si el cine de Mizoguchi nos interpela a nosotros, espectadores occidentales, de la misma manera que a sus compatriotas es porque se expresa en una *lingua franca*: *"Si la música es un idioma universal, la puesta en escena también: éste y no el japonés es el lenguaje que hay que aprender para comprender 'el Mizoguchi'"*. [19]

Realmente los textos de *Cahiers* en los que encontrar una definición operatoria de la "puesta en escena" se cuentan con los dedos de una mano y, no por azar, toman en todos los casos como referencia el cine de un Alfred Hitchcock, del que no es necesario descubrir ahora sus virtualidades "didácticas". Cronológicamente, la primera aproximación iluminadora en este terre-

---

[18] Jacques Rivette: "L'essentiel (*Angel Face*)". *Cahiers du cinéma*, nº 32. Febrero 1954.

[19] Jacques Rivette: "Mizoguchi vu d'ici", *Cahiers du cinéma*, nº 81, Marzo 1958. (incluido en *La politique des auteurs*. *Op. Cit.* págs. 94-96).

Falso culpable (The Wrong Man; Alfred Hitchcock, 1956).

no corresponde a un André Bazin que, como era habitual en él, intentaba volver útiles y analíticos los conceptos puramente literarios manejados por sus discípulos más propensos (como acabamos de ver) a la deriva lírica. En el marco del número especial que la revista dedicó al orondo cineasta británico en Octubre de 1954, ante la evidencia de la reconocibilidad inmediata de cualquier fotograma de Hitchcock, Bazin apostaba por situar *"la llave de su estilo"* en la manera singular en la que el cineasta gestionaba la tensión en el interior de cada plano, para concluir que, en el caso de Hitchcock, *"la puesta en escena no consistía más que en el arte de no mostrar la realidad más que en los momentos en que la perpendicularidad rebajada del centro de gravedad dramático va a salir del polígono de sustentación, desdeñando tanto la crisis inicial como el ruido final de la caída"*. En la *"calidad admirablemente determinada de ese desequilibrio"*, cifrará, precisamente, Bazin, con evidente sensibilidad, la esencia del arte de Hitchcock.[20]

Pero sin lugar a dudas el más elaborado de todos los análisis que intentan extraer rendimiento práctico del concepto de "puesta en escena" corresponde al brillante texto que Jean-Luc Godard pergeñó a propósito de *Falso culpable*[21]. En este largo artículo que sigue morosamente el desarrollo na-

[20] André Bazin. "Hitchcock contre Hitchcock". *Cahiers du cinéma*, n° 39. Octubre 1954.

[21] Jean-Luc Godard: "Le cinéma et son double (*The Wrong Man*)", *Cahiers du cinéma*, n° 72. Junio 1957. (incluido en *La politique des auteurs*. *Op. cit.* Págs. 44-57; traducción castellana en *Temas de Cine*, n° 30, "Los críticos-realizadores". Págs. 7-12).

rrativo del film, Godard no va a limitarse a describir las peripecias del protagonista y las situaciones que le toca afrontar, sino que tomará en cuenta la *manera* en la que el cineasta dará cuerpo fílmico (imágenes y sonidos específicos) a esas situaciones a través de toda una serie de elecciones vinculadas con los punto de vista elegidos, el tamaño de los planos y la dirección de actores. Baste hacer referencia a la relación que Godard establece entre dos primeros planos de Henry Fonda situados en momentos bien distintos del film para caer en la cuenta de que, aquí sí, estamos ante una "mirada cercana" capaz de evaluar en el mismo movimiento la doble lección, moral y de puesta en escena, de la película.

En el fondo, el texto de Godard, más allá de declaraciones retóricas acerca del cine como arte de la puesta en escena tan del gusto aquellos días, ofrece en estado práctico una perfecta comprensión de lo que, primero Bazin y, años más tarde, Truffaut definieron como "puesta en escena". Bazin: *"La materia misma del film, una organización de los seres y las cosas que tiene sentido en sí misma, quiero decir tanto moral como estético"* [22]. Truffaut, discutiendo cómo en los inicios del sonoro los críticos celosos de la "especificidad" del cinematógrafo desvalorizaban la *"vision* enrigestreuse*"* de un Pagnol o un Guitry (que filmaban tal cual las piezas que ya habían encontrado su forma ideal), mientras defendían la necesidad de "airear" el material de origen teatral, constataba como buena parte de los malentendidos se producían, precisamente, en torno a la significación que debía darse a la expresión *puesta en escena*: *"En un primer tiempo,* puesta en escena *servía más bien para designar el despliegue de medios espectaculares* delante *de la cámara. La carrera de cuádrigas de* Ben-Hur, *las reconstituciones de la antigüedad, el gran número de figurantes, son los ejemplos más conocidos. Sólo los iniciados sabían que el término* puesta en escena *designa más bien el conjunto de decisiones tomadas por el realizador: la posición de la cámara, el ángulo elegido, la duración de un plano, el gesto de un actor, y aquellos sabían que puesta en escena era a la vez la historia que se cuenta y la manera de contarla".* [23]

Los límites de la noción de "puesta en escena" (o mejor dicho del uso mayoritario que de este concepto hicieron los "jóvenes turcos" de los *Cahiers*) queda bien reflejada en la evaluación que del mismo llevó a cabo años después Jean-Louis Comolli[24]. Tras señalar que estamos ante una noción realmente proteiforme, Comolli propone distinguir entre dos cosas bien diferentes. De un lado estaría la *operación* (poner en escena); del otro, el *resultado*. Y prosigue: *"Cuando un crítico habla de la* puesta en escena

---

[22] André Bazin: "Comment peut-on être Hitchcock-Hawksien?". *Cahiers du cinéma*, nº 44. Febrero 1955.

[23] François Truffaut: "Sacha Guitry, cinéaste", prólogo a Sacha Guitry. *Le cinéma et moi*. Ed. Ramsay. París, 1977. Págs. 11-19.

[24] J.A. Fieschi, J.-L. Comolli, M. Mardore, A. Techiné, Gérard Guégan, Cl. Ollier: "Vingt ans après. Le cinema americain, ses auteurs et notre politique en question". *Cahiers du cinéma*, nº 172. Noviembre 1965. (incluido en *La politique des auteurs. Op. cit.* Págs. 122-142).

de un film, la juzga y descubre en ella tal o cual belleza, es víctima de una confusión –que quizás sólo lo sea de vocabulario– entre lo que ve sobre la pantalla, es decir un resultado y aquello a lo que este resultado se supone remite, es decir a un conjunto de medios, de actos. Pero, precisamente, estos medios, estos actos carecen de valor intrínseco: no valen más que lo que vale el resultado, el film. Éste valoriza aquellos y no viceversa. (...) La puesta en escena *no es, no puede ser objeto de una apreciación estética. Su resultado, que es el film, si puede serlo. (...) La* puesta en escena *no participa del orden de los valores. Jugó, en los* Cahiers, *el papel de un artefacto: Se la puso por delante pretendiendo encontrar en ella los criterios de belleza del film , pero no era más que una explicación ilusoria:* Hay que buscar la belleza misma de los films en la realidad misma de los films en tanto que objetos" (el subrayado final es mío).

En el fondo la crítica de Comolli, además de apuntar con claridad hacia la emergencia de un nuevo paradigma crítico, ponía de manifiesto el hecho de que la noción de *mise en scène* había venido funcionando en la práctica crítica de los *Cahiers* más como un instrumento inefable al que, en su misma indefinición, podía atribuirse cualquiera de los hallazgos detectados en un film, que como bisturí analítico capaz de ofrecer un saber preciso sobre la manera en que el cineasta concreto había organizado las imágenes y los sonidos que conformaban sus materiales de trabajo. Como deja traslucir la idea de Rivette de la "puesta en escena" como "idioma universal", en el fondo se estaba tratando con un concepto paraguas que, precisamente, cumplía una función justo en la medida en que no se le solicitasen ulteriores precisiones.

La propia evolución del cine acabaría vaciando de sentido el uso de la palabra incluso para los mismos críticos de *Cahiers*. Testimonio de ello lo ofrecen las reflexiones de André S. Labarthe cuando, ya superada la mitad de la década de los años sesenta del pasado siglo y en plena efervescencia de los "nuevos cines", plantea la necesidad de prescindir de la noción de *mise en scène*, en tanto que se había convertido en una barrera que impedía ver lo que de nuevo tenían el conjunto de obras cinematográficas que formaban lo más vivo del cine realizado por aquellos días.[25]

*

Con todo, es cierto que para la mitad de la década de los años cincuenta la "política de los autores" se había consolidado en el interior de los *Cahiers*. No sin resistencias exteriores (de las que no me ocuparé) ni interiores. Así, un colaborador ocasional como Barthélémy Amengual (ver *supra*) reprochará a los jóvenes críticos de la revista tanto su ignorancia de la dimensión colectiva de la obra cinematográfica –*"es evidente que hay*

[25] André S. Labarthe: "Mort d'un mot". *Cahiers du cinéma*, nº 195. Noviembre 1965.

autores en el cine y más numerosos de lo que sería necesario para una misma película"– como la extensión demasiado laxa de la noción de autor a cineastas que están lejos de merecerla (como serían los casos de un Preminger, un Minnelli, un Nicholas Ray e incluso un Hitchcock, cuyas *"astutas historias"* pueden ser convertidas en *"dramas cristianos"*).

Pero corresponderá a André Bazin[26] puntualizar y matizar el alcance real de la "política de los autores", de manera a la vez firme con sus puntos débiles y atenta hacia lo que tiene de más positivo. Por ello, tras afirmar que los errores particulares de los defensores de la "política de los autores" no deben ocultar que la aplicación de dicha "política" ha producido *"un resultado global fecundo"*, no dejará de insistir, apoyándose en Tolstoi, en que, primero, la permanencia de un autor en el tiempo no necesita de todas sus obras para afirmarse y que en lo que hace referencia a la idea de la longevidad de los creadores (idea bien querida, como hemos visto, por los "jóvenes turcos") siendo verdad que el talento madura, no hay que perder de vista que muchos artistas se dejan sobrepasar por la misma evolución del arte que cultivan. Al mismo tiempo propondrá una sugestiva "defensa del anonimato" capaz de sostener la apreciación de toda una serie de obras cuya paternidad o está en tela de juicio o no puede ser elucidada. De esta manera se puede evitar algo que Bazin quería obviar a cualquier precio, el *"culto estético de la personalidad"* (no caer en una crítica que *"comenzase por la lectura de la firma en la parte baja del cuadro"*) y evitar que se rechace un film estimulante por no encajar en los esquemas preformados de la "autoría", ya que como recordará, muy pertinentemente, no es tan grave alabar un film mediocre como *"rechazar un film estimable porque su realizador no haya hecho hasta el momento nada bueno"*.

Igualmente recordará que, en el caso específico del cine americano, estaría de más echar en saco roto que siendo el cine un arte popular e industrial está sujeto a múltiples avatares y determinaciones que contaminan la pureza de los deseos del artista y que el talento de los artistas particulares que trabajan en el interior del conglomerado de los Estudios no puede aislarse ni de la evolución de los géneros que cultivan, ni del conjunto de convenciones que aseguran su funcionamiento en el interior de una tradición que desarrollan y prolongan.

En resumen, dirá Bazin (y estas palabras abren el campo para un desplazamiento decisivo del terreno en el que va a moverse la crítica que se situará en la filiación de los *Cahiers* "amarillos"), *"Útil y fecunda, la política de los autores, con independencia de su valor polémico, debe ser completada con otras aproximaciones al hecho cinematográfico que restituyan al film su valor de* obra. *No se trata de negar el papel del autor, sino de restituirle la preposición sin la que el sustantivo autor no es más que un concepto cojo: ¿'Autor'?, sin duda, pero ¿de qué?"*.

---

[26] André Bazin: "De la politiques des auteurs". *Op.cit.*

Pero el ajuste de cuentas más trascendental (y que se revelará cargado de consecuencias a corto y medio plazo[27]) que los *Cahiers* van a llevar a cabo con su utilización de la doble noción de "política de autores" y "puesta en escena" deberá esperar hasta la mitad de la década de los años sesenta del pasado siglo. La irrupción de la *Nouvelle Vague* (en buena medida formada por los que antes componían el núcleo duro de los "jóvenes turcos"), la emergencia de los *Nuevos Cines*, pero también la crisis del modelo de representación y de producción de Hollywood y la aparición en escena de un nuevo modelo crítico, el estructuralismo, que proponía abordar los productos discursivos en términos de sistemas poniendo el énfasis en su dimensión sincrónica e insistiendo en su nivel formal[28], iban a suponer una ruptura epistemológica, narrativa y de los sistemas productivos ante la que era imposible permanecer indiferente.

No se debe al azar el que el ajuste de cuentas con los conceptos que hasta el momento habían venido siendo centrales en la práctica crítica desarrollada por la revista adoptase la forma de una mesa redonda[29]. Pasado el tiempo de la paternidad tutelar ejercida por un André Bazin, que había fallecido en 1959, era al conjunto de la redacción, de manera *colectiva*, al que le correspondía realizar el trabajo de evaluación y duelo de un sistema (si es que puede emplearse esta expresión) que se veía como definitivamente periclitado. Tampoco el título elegido para la mesa redonda era inocente: "Veinte años después". Sin duda una de tantas referencias literarias a las que tan aficionados eran los *Cahiers*. Pero no sólo, también una manera metafórica de situar conceptualmente en un pasado lejano lo que, de hecho, pertenecía, todo lo más, a un ayer todavía vivo.

La primera constatación de la mesa redonda era que los objetivos propuestos por la "política" en cuestión habían sido alcanzados en su totali-

---

[27] Consecuencias que no puedo detenerme en desarrollar aquí. Remito al lector a mi artículo "El fondo del aire es rojo. Cine/ideología/política en el entorno de Mayo del 68", en Pérez Perucha, J. (ed.). *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*. Ediciones Filmoteca. Valencia, 1988. Págs. 143-159.

[28] Precisamente en los años 1963 y 1964 los *Cahiers* entrevistaron a tres de las figuras más importantes del emergente estructuralismo: el antropólogo Claude Lévi-Strauss, el crítico y semiólogo Roland Barthes y el músico Pierre Boulez.

[29] Ver nota 24. Conviene señalar que, para entonces, los *Cahiers* habían realizado un importante cambio de formato, efectivo desde Noviembre de 1964, pero que también trajo consigo la inclusión como co-editor de la revista de Daniel Filipacchi, responsable y propietario, entre otras, de la célebre revista juvenil *Salut les copains!* En el editorial del nº 160, titulado "La línea general", Jacques Doniol-Valcroze tranquilizaba a los lectores –*"un cambio de dirección postal no es un cambio de doctrina (...) una revista de cine debe serlo a imagen de su objeto: una disciplina en constante evolución"*– acerca de la continuidad sustancial de la posición crítica. A finales de 1969 las tensiones larvadas durante cinco años estallaron entre una redacción de *Cahiers* cada vez más politizada y un Filipacchi que poseía, por entonces, la mayoría de las acciones de las Editions de l'Étoile, editora de la revista. La compra de un importante paquete de acciones por la redacción abrió un nuevo periodo en la vida de los *Cahiers*, ahora en posiciones de extrema izquierda maoísta. Pero esta sí que es otra historia, por más que quepa preguntarse (pero no hay posibilidad de responder aquí) por la coherencia que subyace a toda una trayectoria.

dad: la noción de "autor" se había impuesto en el vocabulario crítico al uso y la importancia estética e histórica del cine americano quedaba ya fuera de cualquier duda razonable. Si esto era así, se hacía necesario replantear los objetivos de la apuesta crítica de la revista, que ahora iban a situarse en el terreno de los Nuevos Cines. ¿Cómo podía ser de otra manera si buena parte de los cineastas que engrosaban por aquellos días la flamante nómina del joven cine francés habían velado sus armas de cineastas ejerciendo de críticos en los *Cahiers*?

Pero había razones menos interesadas para tomar una distancia crítica con relación a los que hasta entonces habían sido los instrumentos privilegiados de intervención crítica manejados por los *Cahiers*. Un doble malestar se había instalado entre las filas de la generación que tomaba el relevo crítico de la que acababa de cambiar la pluma por la cámara: De un lado, *"la dogmatización de la política de los autores y la valoración sistemática del cine americano"* resultaban cada vez más insostenibles ante la evidencia que ponía ante los ojos de los nuevos críticos un cine cada vez más polimorfo, menos previsible y realizado muchas veces al margen de las reglas que hasta entonces se habían pensado como inamovibles para la creación fílmica. De otro, la conciencia de que la elaboración de las nociones de "autor" y de "puesta en escena" no habían precedido, sino seguido, a la elección de los cineastas que se habían convertido en el caballo de batalla de la "política de los autores" se veía como causa de que lo que, en un principio, fue "elección y apuesta" acabara degenerando en "dogma y sistema". En el principio fue "el gusto y la elección", solo *a posteriori* llegó la "justificación".

A partir de aquí se hacía posible recordar algunas obviedades que habían quedado ocultas: que, por ejemplo, como decía Fieschi, *"la temática* [criterio básico para calificar de autor a un cineasta, ver *supra*] *es generalmente una gran broma"* y que si todo gran autor tenía una temática, para decidir nombrar "autor" a un cineasta bastaba con asignarle una temática por delgada y esquemática que fuese, ya que como recordaba irónicamente Comolli, incluso los peores cineastas tienen sus obsesiones; que *"no se debían despreciar los accidentes felices"* que emergían en forma de filmes imprevistos; en dos palabras, que había que *"volverse sensibles a los films* en sí".

En el fondo se podría aplicar a la crítica del momento el sabio *dictum* que Bazin había enunciado a propósito del "envejecimiento de los autores": la crítica madura pero, a veces, se deja sobrepasar por la evolución del cine. Esto es, precisamente, lo que había sucedido en el preciso instante en que las pantallas del mundo de llenaban con la eclosión aquí y acullá de lo que pronto iba a conocerse como el fenómeno de los "Nuevos Cines". Nuevos cines (y cineastas) que si de algo hacían bandera era de una notable diversidad y de una estimulante falta de prejuicios ante los distintos problemas que tenían que afrontar (en términos económicos, narrativos y políticos) a la hora de abrirse paso en el proceloso mar de la industria del cine.

Por si esto fuera poco, una nueva manera de entender los fenómenos culturales se habría paso y hay que reconocer a los críticos de *Cahiers* que

ahora, como siempre, sus antenas estaban convenientemente orientadas para sintonizarse con el nuevo "aire del tiempo", muy bien expresado en la fórmula acuñada, en esa misma mesa redonda, por Claude Ollier [30]: *"Lo que nos interesa en un cierto número de films actuales es que las* formas *que crean nos intrigan. Nuestra tarea es determinar por qué nos intrigan y qué relaciones se establecen entre ellas y las formas que les precedieron".*

Para esta tarea Ollier declinaba un programa que sería, poco más o menos, el que los *Cahiers* harían suyo, de forma más o menos explícita, durante la siguiente década:

1- Llevar a cabo un inventario preciso de las formas cinematográficas que emergían en las películas del "Nuevo Cine".
2- Llevar a cabo un análisis elemental de cada una de esas formas.
3- Proceder a un estudio comparativo de esas formas.
4- Clasificar esas invenciones formales según tengan que ver con la plástica, la narración, el juego de los actores.

Todo ello con un objetivo primordial: *"la originalidad de una puesta en escena creativa, innovadora, marca de un autor, debe ser analizada en términos de* signos *y de* significación" (el subrayado es mío).

De hecho, unos meses antes, en el número de Mayo-Junio de 1965 (nº 166-167) de los *Cahiers* había aparecido el texto que iba a suponer el pistoletazo de salida de una nueva manera de entender la crítica cinematográfica o, para ser más precisos, el texto que desplazaba el énfasis de la *crítica* de los films al *análisis* del cine. Se trataba del artículo de Christian Metz significativamente titulado "A propósito de la impresión de realidad en el cine", noción ésta que de alguna manera puede situarse en el corazón tanto de la poética baziniana como, indirectamente, de la "política de los autores". Las cartas estaban echadas y se abría un período en el que, para decirlo con las palabras de Serge Daney, el acento pasaba de la pregunta acerca de *"qué hay que ver detrás de una imagen"* (pregunta sobre la que se sostenía el saber acerca de la escenografía de ese cine clásico al que la "política de los autores" había acompañado en buena parte de su trayecto) a esa otra, hija de la inocencia perdida, y que se interroga en torno a qué es lo que hay que ver *en* la imagen[31]. Con este movimiento los estudios sobre cine doblaron su particular Cabo de Hornos. Nada en adelante iba a ser igual en el mundo de la reflexión cinematográfica.

---

[30] Claude Ollier, escritor y novelista. Autor, entre otras, de las novelas *La mise en scène*, *Le maintien del ordre* y *Enigma*, "modelo" del personaje del médico de *Une femme douce* (Robert Bresson, 1968). Una selección de sus textos cinematográficos, aparecidos entre otras revistas en la *Nouvelle Revue Française*, *Les Lettres Françaises* o *Cahiers du cinéma*, se reunió en *Souvenirs écran*. Ed. Cahiers du cinéma-Gallimard. París, 1981).

[31] Serge Daney. *La rampe. Cahier critique 1970-1982*. Ed. Cahiers du cinema-Gallimard. París, 1983. Págs 171-176; véase tambien Gilles Deleuze. "Optimisme, pessimisme et voyage. Lettre à Serge Daney", prólogo a Serge Daney: *Ciné Journal*. Ed. Cahiers du cinéma. París, 1986. Págs. 5-13.

De la imagen y del lenguaje

El crisol de la modernidad

CARLOS F. HEREDERO

Si para definir la modernidad –en términos de historia cultural– es preciso partir del concepto de "conciencia lingüística"[1], parece claro que la modernidad fílmica supone el encuentro consciente del séptimo arte con la dimensión lingüística del cine. Empieza a conformarse así una tercera fase de su historia –el peldaño que sucede a la etapa pionera, deudora del "Modo de Representación Primitivo"[2], y al período clásico, definido por el asentamiento del "Modo de Representación Institucional"– que tendrá en los llamados "nuevos cines" de los años sesenta su principal banco de pruebas (su verdadero momento germinal) y que terminará de cristalizar en torno a las dispersas expresiones creativas que se aglutinan alrededor de mayo del 68 y de sus consecuentes más representativos.

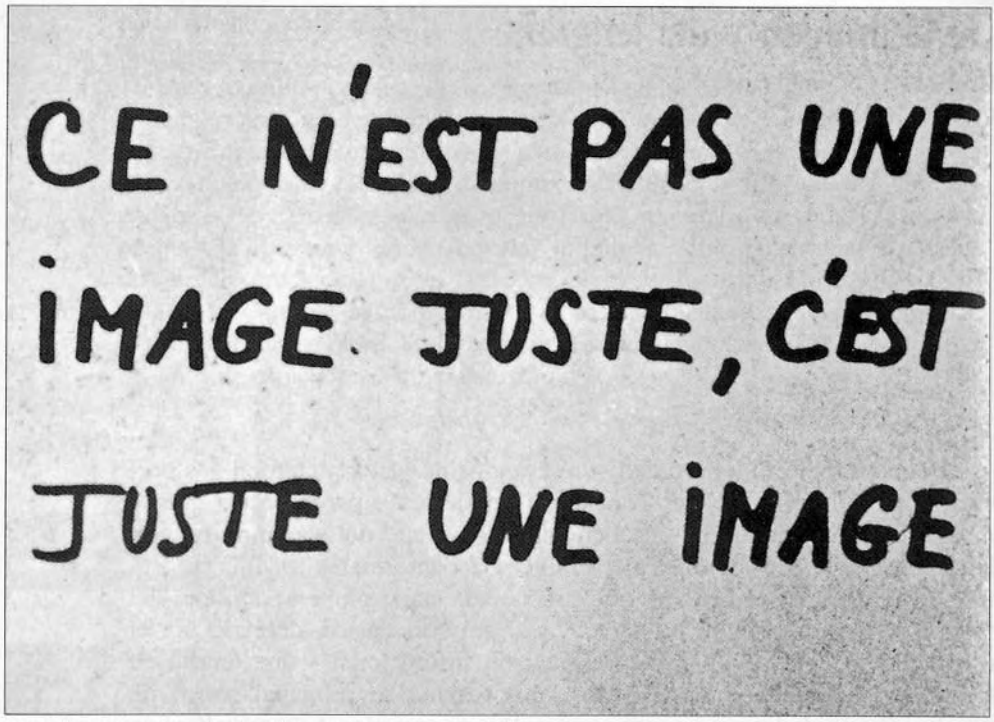
Se entra entonces en una fase marcada por la conciencia de que la obra moderna ha dejado de ser ya "una ventana sobre el mundo" (capaz de ofrecer una imagen perfectamente legible, armónica, cerrada y sin fisuras, que oculta los mecanismos formales productores de sentido) y se ofrece ahora como producto de una representación, como un texto generado por una escritura perfectamente consciente de su condición y desprovista ya, por lo tanto, de toda inocencia. Este tercer momento histórico se corresponde, para decirlo con palabras de Santos Zunzunegui, con la *"aparición de la conciencia de que el cine es un puro arte de la imagen"*, por lo que –siguiendo a Godard– *"lo que nos interpela desde las blancas pantallas de los cines ya no es 'una imagen justa' sino solo, una imagen".*[3]

---

[1] Monterde, José Enrique. « La modernidad cinematográfica », en : Monterde, José Enrique / Riambau, Esteve. *Historia general del cine.* Volumen X (Europa y Asia, 1945-1959). Ed. Cátedra. Madrid, 1996. Pág. 29.

[2] Se utiliza aquí este concepto para englobar los diferentes modos de representación teatrales, pictóricos y literarios que precedieron a la constitución histórica del "Modo de Representación Institucional", tal como lo definió Noël Burch en: *El tragaluz del infinito.* Ed. Cátedra. Madrid, 1987.

[3] Zunzunegui, Santos. *Lo viejo y lo nuevo. La reinvención de la tradición cinematográfica en el final del siglo XX.* Publicado en: *Letras de Deusto.* Vol. 24, nº 66. Enero-marzo, 1995.



Vent d'Est (Jean-Luc Godard/Grupo Dziga Vertov, 1969).

Momento, pues, en el que se revela la dimensión no natural del lenguaje cinematográfico, en el que se opera la sustitución de la *"enciclopedia del mundo"* [4] por la *"pedagogía de la percepción"*. De ahí que si la obra clásica se dirige a la nuestra inteligencia, la moviliza y la resitúa para ofrecer una enseñanza sobre el **sentido** de la imagen, sobre lo que la imagen muestra, sobre *"lo que hay que ver en una imagen"* (Daney dixit), ahora la obra moderna se dirige a nuestra conciencia, la sacude o la interroga para ofrecer un conocimiento sobre el **lenguaje** de la imagen. Nos enseña, en definitiva, a ver y leer la imagen como tal imagen, como construcción articulada.

Si el gesto clásico carga la imagen de un sentido pre-tratado y pre-interpretado, generalmente clausurado y unitario, producto de una síntesis anterior [5], el gesto moderno denuncia la ausencia de sentido de la realidad, se interroga sobre el significado de ésta y desvela un sentido abierto, por lo general escindido y fragmentado, atravesado por múltiples contradicciones.

---

[4] Concepto que Gilles Deleuze utiliza para definir la etapa clásica. Carta a Serge Daney, incluida como prólogo a: Daney, Serge. *Ciné Journal*. Ed. Cahiers du cinéma. París, 1986. Págs. 5-13.

[5] Se siguen, en este razonamiento, los argumentos de Favrice Revault D'Allonnes para conceptuar el cine moderno. Véase: *Pour le cinéma "moderne"*. Ed. Yellow Now. Bruselas, 1994. Pág. 42.

Si en la etapa clásica, podríamos decir, se rueda para "representar" (dar forma, configurar, concretar) una síntesis precedente, unitaria y armónica, en la fase moderna se rueda para "revelar" (buscar, hacer aflorar, sacar a la superficie) el sentido esquivo de una realidad opaca o ambigua.

Naturalmente que la eclosión de la modernidad no se produce por generación espontánea. El proceso es largo y tiene ilustres precedentes que incuban y prefiguran la floración de los últimos años cincuenta y de los primeros sesenta. La génesis encuentra sus primeras raíces en Eisenstein, Von Stroheim, Dziga-Vertov, Buñuel, Welles, Dreyer y Renoir (con *La regla del juego*, 1939, como avanzadilla precursora, intuición genial de la "conciencia de representación" que palpita bajo todo el cine moderno), en la formalización visual de algunos maestros japoneses (Mizoguchi, Ozu), en las fronteras hasta las que llevan el lenguaje del clasicismo determinadas parcelas del cine negro o las aportaciones de cineastas como Wyler y Ford, en el avance decisivo que supone, por supuesto, el neorrealismo italiano y su búsqueda de la máxima contigüidad entre la imagen y la realidad referencial, en la prefiguración determinante de una nueva concepción del realismo y de una nueva vivencia del tiempo fílmico que ofrece *Viaggio in Italia* (ese film-faro de la modernidad, filmado por Rossellini en 1953, con cuya aparición *"todas las películas envejecieron súbitamente diez años"* [6]), en los adelantados Bergman, Bresson, Tati, Max Ophüls o Jean Rouch y –claro está– en el manifiesto teórico y en la "cámara-stylo" de Alexandre Astruc, antecedente directo de todo lo que estaba por llegar.

A su vez, el amplio abanico de rupturas heterodoxas que germina con la *Nouvelle Vague* es inseparable de las más o menos coetáneas manifestaciones renovadoras engendradas por el *Free Cinema,* el *New American Cinema,* el Nuevo Cine Alemán, el *Cinema Novo Brasileiro,* el Nuevo Cine Español o los "nuevos cines" del este de Europa; es decir, esa amplia y heterogénea galaxia de nuevas propuestas fílmicas que asientan y dan forma a la modernidad en la historia del cine. De la misma manera que, para los efectos de este libro y de este artículo, los desafíos y las búsquedas formales planteadas por el movimiento francés no se circunscriben a las aportaciones del "núcleo duro" de la *Nouvelle Vague* (de extracción y militancia emblemáticamente *cahierista*), sino que incluyen también –con equivalente rango y paralela trascendencia– las importantes y desafiantes aportaciones de los cineastas asimilados a la mal llamada *rive gauche*; es decir, los Resnais, Varda, Colpi, Marker, Duras o Robbe-Grillet.

Estas dos consideraciones deben servir para situar los trabajos de los cineastas franceses dentro de un conjunto histórico y creativo mucho más amplio, no alternativo sino complementario. Por eso los rasgos de modernidad, las inquietudes y las búsquedas que se desglosan de aquí en adelante –tanto para caracterizar las principales tendencias de conjunto como

---

[6] Rivette, Jacques. "Lettre sur Rossellini". *Cahiers du cinéma,* nº 46. Abril, 1955. El texto traducido de este decisivo ensayo puede consultarse en *Nickel Odeon,* Nº 12. Otoño, 1998.

para especificar las contribuciones individuales– no vienen a estas páginas como abanderadas exclusivas o cronológicamente innovadoras de rupturas concretas, sino como muestrario representativo (dado que los límites del trabajo hacen imposible la exhaustividad) de un amplio abanico de síntomas y de una heterogénea panorámica de conquistas formales, gramaticales y estilísticas con las que la historia del cine daba, por aquellos años y en aquel contexto, decisivos pasos hacia el futuro.

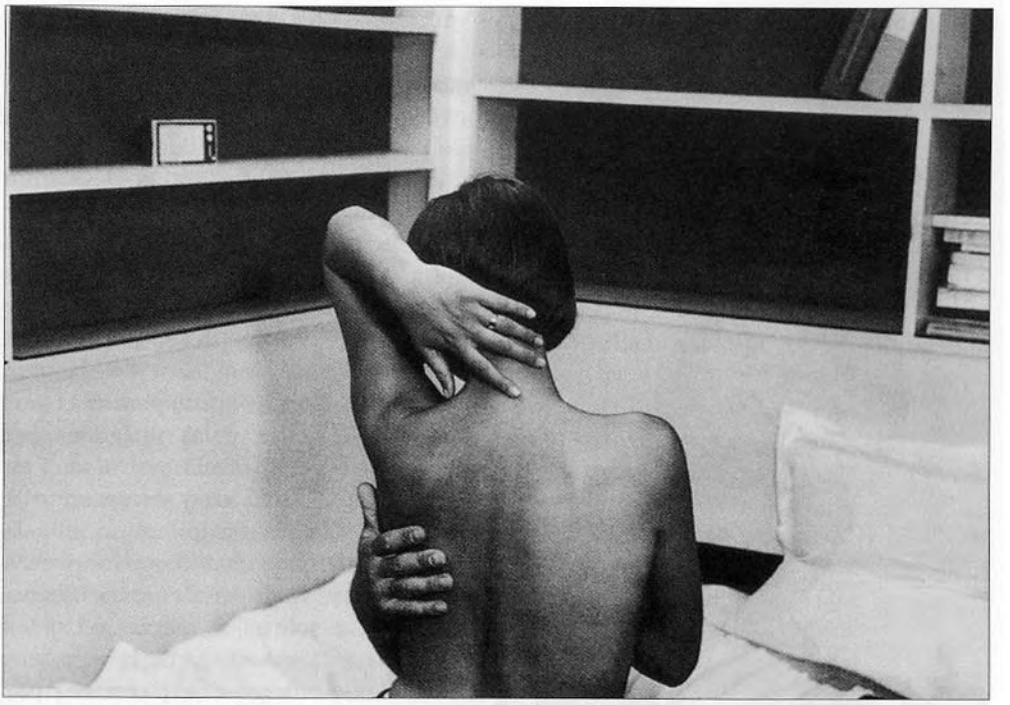
Conciencia lingüística y reflexividad

Si de la "conciencia lingüística" deriva –como decía Adorno y recuerda José Enrique Monterde– la tendencia a la "reflexividad", el corolorario más inmediato y de calado más hondo es la aparición de una "conciencia de la representación", una dimensión que tomará carta de naturaleza con el cine de la *Nouvelle Vague*. Bajo la alargada sombra de *La regla del juego*, los muy renoirianos discípulos de Bazin multiplican las estructuras y las imágenes que generan un extrañamiento, un efecto de distanciación que bien puede considerarse, en términos fílmicos, como el equivalente a los procedimientos brechtianos de naturaleza teatral. Los recursos, procedimientos y metodologías que tienden a romper la identificación del espectador con lo que sucede en la pantalla, que cuestionan la relación puramente emotiva de éste con los personajes y que rompen el efecto de hipnosis generado por el lenguaje clásico proliferan en las obras de estos cineastas (con Godard y Resnais a la cabeza) para quebrar la *"suspensión de la incredulidad"* y crearle al espectador la *"conciencia de hallarse ante una "representación" articulada en convenciones y no ante un tranche de vie"*.[7]

De esta forma, la insistencia en la "visibilidad" de los mecanismos formales productores de sentido acabará por *"superar la noción de representatividad de la imagen fílmica"*, que será sustituida por *"la noción de escritura"* [8]: un concepto que se afirma en cuanto tal precisamente en la medida en que deja al descubierto las huellas de su articulación. En busca de lo que Gilles Deleuze llamará *"la imagen pensante"* [9], el cine deja de ser un reflejo estilizado de la realidad para transformarse en un ámbito de discurso por parte del cineasta, cuya voluntad dominante ya no será tanto la de *"dar a ver"*, sino la de llegar a *"ver"* por sí mismo, toda vez que la modernidad vendrá a poner en evidencia *"una mirada subjetiva que transforma la representación de la realidad en reflejo de una visión completamente interiorizada"* [10], lo que termina por hacer al acto cinematográfico *"más expresivo que representativo"*.[11]

---

[7] Gubern, Román. *Godard polémico*. Ed. Tusquets. Barcelona, 1969. Pág. 29.
[8] Bettetini, Gianfranco. *Tiempo de la expresión cinematográfica*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1984. Pág. 14.
[9] *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Ed. Paidós. Barcelona, 1984.
[10] Ropars Wuilleumier, Marie Clare. *Lecturas de cine*. Ed. Fundamentos. Madrid, 1971. Pág. 153.
[11] Ibídem. Pág. 25



Una mujer casada (Une femme mariée; Jean-Luc Godard, 1964).

Cuando en el cine de Godard los planos *"tienden a convertirse en signos puros y de aquí en ideas"* [12], cuando refuerzan su propia, idiosincrática autonomía lingüística mediante la frontalidad de los encuadres, la ruptura de los *racords,* la potenciación connotativa de la teatralidad (una búsqueda que preside obsesivamente toda la concepción de *Vivre sa vie,* pero también la entrada y salida de las escenificaciones musicales en *Une femme est une femme*), la descontextualización de los primeros planos (que llegarán a la frontera de la abstracción en *Une femme mariée*) o la ruptura de los nexos espaciales y causales que ordenan su concatenación (hasta escapar de toda referencialidad o vinculación representacional), cuando todo esto se utiliza como deliberados mecanismos gramaticales, la imagen fílmica se ofrece entonces –de forma descarnada y expresa– como un icono consciente de su propia función, como un estilema que se desvela mera pieza de una construcción lingüística, de una representación formal.

Los insistentes juegos meta-teatrales que organizan la mayoría de las ficciones de Jacques Rivette (desde la "muy *nouvelle vague" Paris nous appartient* hasta la muy *"comedia dell'arte", Va Savoir*, pasando por la *"folie a deux" entre bastidores y bambalinas, en el escenario y la casa, el teatro y la*

[12] Gubern, Román. *Op. cit.* Pág. 28.

Al final de la escapada (À bout de souffle; Jean-Luc Godard, 1959)

ficción" [13] que constituye *L'Amour fou*) le llevan a cruzar una y otra vez la delgada línea que separa la vida del teatro[14]. En esta última película, de hecho, la presencia del teatro llega a constituir *"la urdimbre misma de su despliegue referencial a partir de una pareja de actores que emprende el montaje de la 'Andrómaca' de Racine, dejando que su trabajo sea filmado por un equipo de televisión"* [15], lo que acaba por generar una productiva ósmosis entre la vida cotidiana de los protagonistas, sus ensayos teatrales y las imágenes del reportaje que los toma por objeto en un juego de triple ida y vuelta entre la realidad y la ficción que supone, a la postre, una de las manifestaciones más creativas y vitalistas de esa reflexiva conciencia sobre los mecanismos, los espacios y la naturaleza de la representación que emerge una y otra vez por los rincones más dispares.

Conciencia que se extiende, como no podía ser menos, al propio cine y a la reflexión sobre la naturaleza del cinematógrafo. De esta forma, el reciclaje de los códigos constitutivos de los géneros clásicos permite utilizarlos *"como colchones para trazar desde la condición programática del género un gesto propio que trasciende todo postulado clasicista"*, de donde se deriva el sentido irónico, y muchas veces también paródico, que aquéllos cumplen en el cine de Godard *"dentro de un programa que autoriza todo tipo de interferencias, exhumaciones, encuentros y resonancias"* [16]. Bien para homenajearlos o bien para subvertirlos, los códigos del cine negro (*Tirez sur le pianiste, Made in USA,* dedicada a Sam Fuller y Nicholas Ray), del musical (*Une femme est une*

---

[13] Font, Domènec. *Paisajes de la modernidad.* Ed. Paidós. Barcelona, 2002. Pág. 145.

[14] Véase, dentro de este mismo volumen, el artículo de Antonio Weinrichter: "Ribetes de ficción: Jacques Rivette".

[15] Vidal Estévez, Manuel. "Levantad espectadores la persiana maestra", en: Pérez Perucha, Julio (coord.). *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68.* Ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Valencia, 1988. Pág. 64.

[16] Font, Domènec. *Op. cit.* Pág. 62

femme, Los paraguas de Cherburgo), de la serie B (a la que está dedicada *Vivre sa vie* y a la que alude también *À bout de souffle*, que Godard dedica a la Monogram Pictures) o del cine de anticipación (*Lemmy contra Alphaville*) reaparecen ahora no como moldes narrativos o figurativos de ficciones homologables, sino convertidos por sí mismos en referentes de una formalización heterodoxa.

El propio Godard, cuya filmografía entera durante el período que nos ocupa es un catálogo de homenajes y referencias cinéfilas (inventario que se precipita y casi se amontona en *Made in USA*), confesaba que había terminado por colocar *À bout de souffle "en el territorio de* Alicia en el país de las maravillas, *pero yo creía que estaba haciendo* Scarface*"* [17], hasta el punto de que su Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) bien puede ser tomado como un trasunto moderno y puesto al día de Humphrey Bogart, a quien el personaje le rinde, por otro lado, un explícito homenaje.

Poiccard encabeza de forma emblemática, a su vez, la extensa y variopinta galería de personajes que carecen de una encarnadura psicológica propia, figuras casi opacas[18] y difíciles de entender por dentro, sometidas a una descripción predominantemente conductista y fenomenológica dentro de un amplísimo muestrario en el que caben desde los retorcidos, ambiguos y atormentados héroes de las ficciones chabrolianas hasta las figuras sonámbulas y estatuarias de Marguerite Duras –casi en el límite de las naturalezas muertas– pasando por las siluetas fantasmáticas que recorren *El año pasado en Marienbad* (Resnais) –cuyo vaciado de identidad les ha hecho perder incluso el nombre (pues se llaman A, M y X)– y por los cuerpos misteriosos, pero frágiles y vulnerables, que habitan el "universo Godard", frecuentemente convertidos en meras carcasas de arquetipos que remiten, expresamente, a otros héroes de ficción[19]. Y entre estos últimos caben tanto el Bruno Ferestier de *Le Petit soldat* (inspirado directamente en el Michael O'Hara de la wellesiana *Dama de Shanghai*) como la Ángela de *Une femme est une femme* (a quien le gustaría *"estar en una comedia musical con Cyd Charisse y Gene Kelly y coreografía de Bob Fosse"*) o el conflictivo escritor Paul Javal (interpretado por Michel Piccoli) al que Godard imaginaba como *"un personaje de* Marienbad *que quiere interpretar un personaje de* Río Bravo*"*. [20]

Con mucha mayor explicitud todavía, el propio Raoul Coutard (invariable operador de Godard en todos los largometrajes que éste filma entre *À*

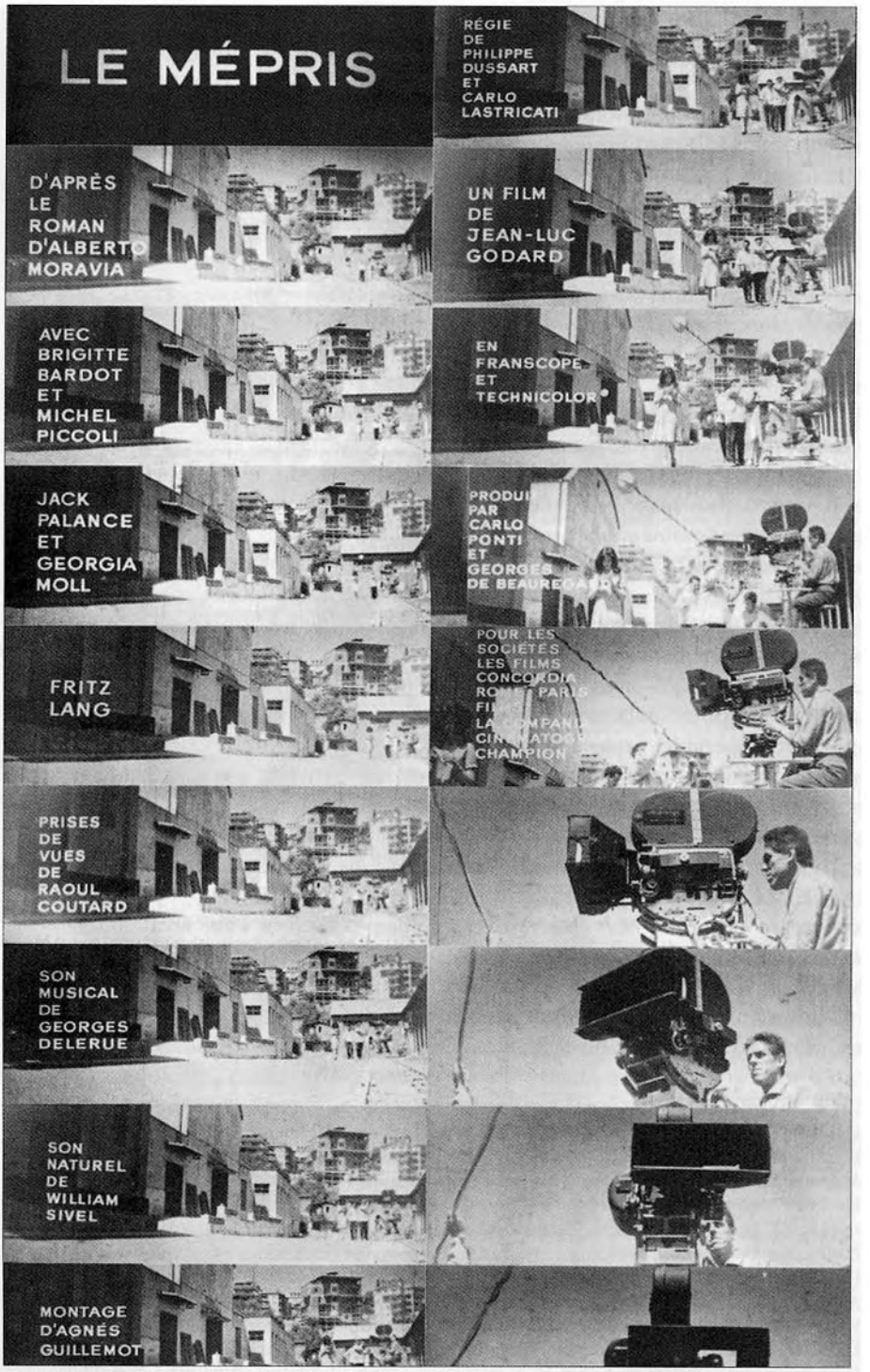
---

[17] Jean-Luc Godard a Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe y Bertrand Tavernier. *Cahiers du cinéma*, nº 138. Diciembre, 1962.

[18] Al comentar esta característica de los personajes propios del cine de la modernidad, José Enrique Monterde ha citado el trabajo de F. Vanoye: *"Scénarios, modèles, modèles de scénarios*, Ed. Nathan. París, 1991. (Traducción española: *Guiones modelo y modelos de guión*. Ed. Paidós. Barcelona, 1996).

[19] De una forma más explícita todavía, los protagonistas de *Les Carabiniers* se llaman Miguel Ángel, Ulises, Venus y Cleopatra, el personaje de Anna Karina en *Le Petit soldat* se llama Verónica Dreyer, y el de Jean-Paul Belmondo en *Une femme est une femme* se llama Alfred Lubitsch, mientras que Fritz Lang se interpreta a sí mismo dentro de *Le Mépris*.

[20] Declaraciones de Godard en: Collet, Jean. *Jean-Luc Godard*. Ed. Seghers. París, 1963. Pág. 139.


LE MÉPRIS
RÉGIE DE PHILIPPE DUSSART ET CARLO LASTRICATI
D'APRÈS LE ROMAN D'ALBERTO MORAVIA
UN FILM DE JEAN-LUC GODARD
AVEC BRIGITTE BARDOT ET MICHEL PICCOLI
EN FRANSCOPE ET TECHNICOLOR
JACK PALANCE ET GEORGIA MOLL
PRODUIT PAR CARLO PONTI ET GEORGES DE BEAUREGARD
FRITZ LANG
POUR LES SOCIÉTÉS LES FILMS CONCORDIA
PRISES DE VUES DE RAOUL COUTARD
SON MUSICAL DE GEORGES DELERUE
SON NATUREL DE WILLIAM SIVEL
MONTAGE D'AGNÈS GUILLEMOT

El desprecio (Le Mépris; Jean-Luc Godard, 1963).

bout de souffle y *Pierrot le fou*) aparece rodando –dentro de un largo plano secuencia– las imágenes que sostienen el genérico inicial de *Le Mépris*, poco a poco deja de encuadrar a una mujer que pasa leyendo por delante, se gira hacia la izquierda y vuelve su cámara hacia el público. Se inserta así, como elocuente puerta de entrada a una ficción que habla del cine, un explícito gesto autorreflexivo y pirandelliano, subrayado incluso por la lectura en *off* de una supuesta cita de Bazin[21]: *"el cine sustituye nuestra mirada por un mundo que concuerda con nuestros deseos"*.

Es un gesto desvelador y de carácter metalingüístico, que interroga frontalmente al espectador y que hace explícita la nítida dimensión autoconsciente de una película que habla del rodaje ficcional de una versión de *La odisea* (rodaje en el que el propio Godard interpreta al ayudante de dirección) y sobre cuyo plano final se escucha una voz en *off* que dice: *"Sí, es el último plano del film. Ulises ha vuelto a encontrar su patria"*. Una película marcada profundamente, además, por la presencia carismática y totémica de Fritz Lang, figura que para el director encarna, dentro de la ficción, a *"la conciencia del cine"* [22] y que es, por lo tanto, el vehículo privilegiado de la personalísima invocación que convierte a *Le Mépris* en una verdadera, reflexiva puesta en escena de la relación entre el cine clásico y el cine de la modernidad.

Y es que nadie llegó tan lejos como Godard en la exploración de esa conciencia lingüística que generaba autorreflexividad. Conciencia que el autor de *Pierrot le fou* (película conceptual y antinaturalista donde las haya, pero en la que el mismísimo Sam Fuller explica que *"el cine es como una batalla. Sí, amor, odio, acción, violencia, muerte... En una palabra: emoción"*) se encargaría de llevar todavía mucho más lejos con *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, auténtico *"cine-ensayo (...), ficción que se quiere documental y, sin engañar al espectador en este punto, juzgada desde fuera por el propio Godard a través de su comentario"* [23], intuición y anticipación *–avant la lettre–* del posmoderno género del falso documental que años más tarde se convertirá en una práctica homologada.

La conciencia lingüística que se abre paso por las venas del cine moderno y que emerge por tantos rincones de la *Nouvelle Vague* forma parte no sólo de la naturaleza de las narraciones, de la forma de componer los personajes y de filmar las imágenes, sino también de la propia actitud de los cineastas, que se saben partícipes de una coyuntura histórica en la que ya

---

[21] Este mismo texto, utilizado también por Godard en *For Ever Mozart* (1996) y en las *Histoire (s) du cinéma* (1988-1997), proviene en realidad no de Bazin (a quien una y otra vez se lo atribuye el cineasta), sino de un artículo escrito por Michel Mourlet (*Cahiers du cinéma*, nº 98. Agosto, 1959. Pág. 34) nueve meses después de la muerte de Bazin. El texto original de Mourlet es el siguiente: *"Puisque le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs »*. Jonathan Rosenbaum se ha referido a esta "cita errónea" de Godard en su imprescindible trabajo "Bande-annonce pour les Histoires (s) du cinéma de Godard" en *Trafic*, nº 21. 1997.

[22] Godard, Jean-Luc. *Cahiers du cinéma*, nº 146. Agosto, 1963.

[23] Gubern, Román. *Op. cit.* Pág. 93.

Michel Piccoli, Fritz Lang, Jack Palance y Jean-Luc Godard, en el rodaje de *El desprecio* (Le Mépris; Jean-Luc Godard, 1963).

no cabe ninguna suerte de inocencia. Admiradores y reivindicadores de un cine que la crítica tradicional había ignorado o menospreciado, encuentran en algunos creadores (Renoir, Rossellini, Bresson, Hitchcock, Ophüls, Welles) la intuición de un futuro fílmico que pasa, necesariamente, por asumir y desvelar la carga de representación inherente al hecho cinematográfico.

Saben muy bien, unos de forma intuitiva y otros por caminos más dialécticos y reflexivos, que *"para volver a reencontrar la inocencia hay que dar un gran rodeo por el saber"*, como reza la frase de Von Kleist citada por Jacques Rivette, y se aplican a ello sin perder nunca de vista la sabiduría acumulada por el clasicismo. El desparpajo y la desenvoltura con los que *Paris nous appartient* entreteje los códigos del cine policíaco americano y del neorrealismo italiano no son, en definitiva, más que el producto que una reflexiva y provechosa asimilación de todo el cine que precede a un movimiento cuyos componentes sabían perfectamente que *"cuanto más avanza la historia del cine, más nos alejamos de la inocencia"*[24], como reconocía el director de esta última película.

---

[24] Jacques Rivette a Serge Daney en el film *Jacques Rivette, le veilleur*, de Claire Denis (dentro de la serie *Cinéma de notre temps*, 1990). Entrevista transcrita en : Vilardell, Elena (ed.). *Jacques Rivette. "La regla del juego"*. Ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Filmoteca Española. Valencia, 1991. Pág. 22.

No es de extrañar, en consecuencia, que los integrantes más inquietos o reflexivos de la *Nouvelle Vague* se empeñaran con tozudez en buscar lo que Noël Burch llamaría *"las experiencias de forma-meditación"*, concepto con el que alude a un cine *"en el que el argumento suministra la base de una construcción intelectual susceptible de convertirse en forma e incluso en factura"* [25]. Un empeño que fue dibujando, con sus heterogéneas y a veces guerrilleras indagaciones, un itinerario orientado por la búsqueda de un *"pensamiento que forme una forma que piensa"*: esclarecedora conceptualización que surge al final del capítulo 3A en la meditativa y poética enciclopedia audiovisual ofrecida por las godardianas *Histoire (s) du cinéma*, ingente trabajo de reconsideración y reflexión sobre el conjunto de la historia del cine y sobre los avatares del siglo XX que bien podría tomarse como punto de llegada, superación y síntesis de la reflexión autoconsciente emprendida treinta años antes por la *Nouvelle Vague*.

Nuevas formas de realismo

Si Gilles Deleuze encontraba ya en el precedente del neorrealismo *"una nueva forma de realidad"*, un modelo que en el que *"ya no se representaba o reproducía lo real, sino que 'se apuntaba' a él (...), se apuntaba a un real a descifrar, siempre ambiguo"* [26], la *Nouvelle Vague* viene a profundizar en las complejas relaciones entre la realidad y su representación de una forma extraordinariamente productiva. Los textos de André Bazin (para quien la imagen es *"todo lo que puede añadir a la cosa representada su representación en la pantalla"*, pues pensaba que esta última debe ser capaz de *"expresarlo todo sin dividir el mundo, de revelarnos el sentido escondido de los seres y de las cosas sin romper su unidad natural"* [27]) y las nuevas formas de aproximarse al realismo que ponen en juego los diferentes componentes del movimiento plantean nuevos retos a la función y la utilización de la imagen fílmica.

Nuevas formas que delatan, en algunas de sus más reveladoras expresiones, ese rasgo que Giorgio de Vincenti considera definitorio de la modernidad; es decir, *"la combinación de la reflexión metalingüística* (a la que aludía el epígrafe precedente) *con la recuperación del aspecto reproductivo del cine"* [28] o, para decirlo con palabras de Dudley Andrew, *"la conciliación de las referencias intertextuales con la autenticidad existencial"*: una tensión que el teórico americano encuentra ya en *À bout de souffle* [29] y que aparece,

---

[25] Burch, Noël. *Praxis del cine*. Ed. Fundamentos. Madrid, 1970. Pág. 169.

[26] Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine II*. Ed. Paidós. Barcelona, 1987. Pág. 11.

[27] Bazin, André. « La evolución del lenguaje cinematográfico », dentro de : *¿Qué es el cine ?*. Ed. Rialp. Madrid, 1990. Págs. 82 y 98. La segunda frase citada alude a una cualidad que Bazin atribuye al cine de Jean Renoir.

[28] Vincenti, Giorgio de. *Il concetto di modernitá nel cinema*. Ed. Patriche. Parma, 1993. Pág. 19.

[29] Andrew, Dudley. "Au debut du soufflé; le culte et la culture d'À bout de souffle", en : *Revue Belge du Cinéma*, nº 16. 1986.

de manera explícita y dialéctica, en prácticamente todos los trabajos de Godard, pero también –de forma implícita y subterránea– en muchas de las más silenciosas y discretas búsquedas rohmerianas,

De esta forma, ya sea mediante el *cinéma-verité* de Rouch y Morin (*Crónica de un verano*), ya mediante la ruptura total con los cánones del naturalismo, implícita en las coreografías ritualizadas de Resnais (*El año pasado en Marienbad*), en los *collages* no figurativos de Godard (*Une femme mariée, La Chinoise*), en las fantasmáticas alegorías de Duras (*India Song*) e incluso en el vértigo y la estilización literaria de Truffaut (*Jules et Jim*), el intento de recomponer sobre la pantalla distintas y diferentes formas de realismo –superadoras de las viejas concepciones– será uno de los vectores más relevantes de la nueva ola francesa.

La puesta al día de las teorías vertovianas del cine-ojo (implícita en la propuesta de Rouch), las reflexiones sobre la manipulación de las imágenes que plantean los trabajos de Chris Marker (un buen ejemplo puede ser la repetición por tres veces de los mismos planos, pero montados bajo diferente texto en *off*, que aparece en *Lettre de Siberie*), las interrogaciones planteadas por Marcel Hanoun (cuyo *Octobre à Madrid* "destapa" literalmente las entretelas de su propia producción y articulación como film), las indagaciones –de carácter fenomenológico y de construcción objetiva– en la subjetividad de los personajes (específicas de Rohmer), la reformulación de un opaco y ahora problematizado realismo psicológico (tal y como sugieren las películas de Chabrol) o el reciclaje del realismo épico (Brecht) y del realismo crítico (Lukács) en versión godardiana, según se manifiesta en *Le mépris, Made in USA* o *Pierrot le fou*, ejemplifican la disparidad de caminos seguidos por aquellas búsquedas.

"Con la modernidad", dice Alain Bergala, *"el cine toma conciencia de que no está condenado a traducir una verdad que le sería externa, sino que puede ser el instrumento de revelación o de captura de una verdad que no le pertenece más que para sacarla a la luz"* [30]. Y si la "verdad" es ahora el objeto de la búsqueda, la realidad (que ha perdido toda consideración unívoca y que se muestra esquiva) no es ya el objetivo final, sino el punto de partida para una investigación sobre su significado, que –como recuerda Ropars Wuilleumier– *"sólo se hará legible cuando hayan sido reunidos y confrontados todos sus componentes"*. Aparece así una concepción analítica que conduce, finalmente, a una forma de "integridad" diferente de la baziniana: ontológica y unitaria para el mentor de los cahieristas, dialéctica y recompuesta para la teórica francesa, pero capaces ambas de "revelar" un sentido diferente o enriquecedor que ya no está dado de antemano, sino que pasa a ser considerado como algo a conquistar.

Godard lo dice también –a su manera– para explicar *Les Carabiners* (*"el realismo no consiste en saber cómo son las cosas verdaderas, sino en cómo*

---

[30] Bergala, Alain. "Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne ». Prólogo del libro *Roberto Rossellini. Le cinéma révelé*. Ed. Cahiers du cinéma. París, 1984. Traducción española : Ed. Paidós. Barcelona, 2000. Aquí se cita del original francés.

Los carabineros (Les Carabiniers; Jean-Luc Godard, 1962).

son verdaderamente las cosas" [31]) y se lo hace decir, incluso, a Pierrot/Belmondo: *"no se trata tanto de describir las personas, sino de describir lo que hay entre ellas"*. Y con esta finalidad parecen organizarse, de hecho, lo que Domènec Font ha llamado *"esas efímeras* tranches de vie *contaminadas por la publicidad y las revistas ilustradas"* [32] que estructuran y dan carácter a todas sus películas, reiteradas y sensibles incisiones en *l'air du temps* de la sociedad francesa de los años sesenta, sucesivos capítulos de un itinerario que *"parte del documental para darle a éste la veracidad de la ficción"* [33] y que le lleva a *"tomar personajes de ficción y hacer con ellos algo que tiene un toque documental"*. [34]

Las técnicas antinaturalistas y antihipnóticas del director de *Une femme est une femme*, junto con lo que Román Gubern ha llamado *"su sobriedad*

---

[31] Entrevista en *Filmcritica*, nº 150. Septiembre, 1964.

[32] Font, Doménech. *Op. cit.* Pág. 73.

[33] Jean-Luc Godard a Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe y Bertrand Tavernier. *Op. cit.*

[34] Godard, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Ed. Cahiers du cinéma. París, 1998. Pág. 180-181. Como recuerda Domènec Font, durante aquella época abundan las declaraciones de Godard que especulan con la dimensión documental de su cine, hasta el punto de considerar que *Le mépris* es un documental sobre el cuerpo de Brigitte Bardot, o de decir que realizó *Vivre sa vie* para poder seguir a Anna Karina a la manera de Rossellini. *Op. cit.* Pág. 295.

figurativa y su voluntad absolutamente antibarroca" [35], acaban por ofrecer así un nuevo concepto de realismo hecho de pulsiones documentales y formas abstractas al mismo tiempo. Godard maquilla, manipula, pinta, rasga, quiebra, disfraza y estiliza la realidad mientras pugna por *"rehacer una sensación a partir de los elementos que la componen"* [36]. El resultado final, tanto en su cine como en el de sus compañeros de la *Nouvelle Vague*, será una imagen incierta, inestable, cruzada por múltiples contradicciones, más expresiva que representativa, radicalmente subjetiva, sin centro y con numerosas líneas de fuga. Una imagen que acaba ya para siempre con toda lectura unívoca y que viene a expresar, documentalmente, la opacidad y la ambigüedad de un mundo no evidente, cuyo sentido oculto trata de revelar.

Vivencia y materialidad del tiempo

La afirmación de la imagen como vivencia subjetiva, donde lo existencial ha reemplazado el sentido organizado de las categorías, introduce también en la modernidad la vivencia subjetiva del tiempo. Lo que José Enrique Monterde ha llamado la *"personalización subjetivista de lo temporal"* [37] y lo que Habermas denomina la *"conciencia transformada del tiempo"* es, en definitiva, lo que permite a Gilles Deleuze establecer que el paso del clasicismo a la modernidad lleva consigo la sustitución de la imagen-acción y la imagen-movimiento por la imagen-tiempo y la imagen-pensamiento, características de un cine capaz de *"hacer sensibles el tiempo y el pensamiento"*, capaz de *"hacerlos sensibles y sonoros"*.[38]

El trabajo significante sobre "la materialidad del tiempo" se convierte, por lo tanto, en otra de las señas de identidad de la modernidad fílmica y, en consecuencia, también de la *Nouvelle Vague*. Y lo hace, básicamente, a través de dos vías: mediante la exploración a fondo de un *tempo* fílmico autónomo y mediante la ruptura del tiempo cronológico, dos grandes ejes de trabajo y de reflexión sobre una noción (el tiempo) que deviene obsesión central y núcleo motor de algunas de las experiencias más significativas del movimiento en lo que tiene de indagación y de búsqueda.

La exploración que sugiere la primera vía, hija de una puesta en escena y de una cámara que buscan evidenciar el paso del tiempo, introduce la necesidad de distinguir entre duración cronológica (materia cifrada por el oficio del reloj) y duración sensorial, un concepto de resonancias bergsonianas y proustianas para el que los franceses tienen una palabra sin equivalente en castellano: la *durée*, noción más cercana a la "conciencia de la duración", a la "vivencia existencial" del paso del tiempo que al mero

---

[35] Gubern. Román. *Op. cit.* Pág. 29.
[36] Jean-Luc Godard a Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi y Gérard Guégan. *Cahiers du cinéma*, nº 171. Octubre, 1965.
[37] Monterde, José Enrique. *Op. cit.* Pág. 34.
[38] Deleuze, Gilles (1987). *Op. cit.* Pág. 36.

transcurso de éste [39]. Un concepto sobre el que trabajaba ya antes el precursor Rossellini (*Viaggio in Italia*, 1953) y sobre el que luego trabajarán también, en paralelo a la *Nouvelle Vague*, el Antonioni de *La aventura* (1960), el Saura de *La caza* (1963), el Pasolini de *Uccellacci e uccellini* (1966), el Straub de *Crónica de Ana Magdalena Bach* (1967) o el Dreyer de *Gertrud* (1964), profundamente admirado por los cahieristas.[40]

Aparece así la conciencia de un "tiempo estético", de un tiempo que es a la vez cronología y escritura. Es lo que Rivette, cuando se enfrenta al decisivo film rosselliniano, llama *"una caza de cada instante en cada instante peligrosa"*, un *"movimiento incesante de toma y de persecución que confiere a la imagen no sé qué de victorioso y de inquieto a la vez"*, que filma *"el* peso temporal *de cada gesto"*, que *"presiente el acontecimiento, pero sin verlo progresar"* y que consigue capturar *"el sentimiento mismo del porvenir en la trama impasible de lo que dura"* [41] el presente.

La conciencia de la *durée* y el trabajo deliberado con las posibilidades expresivas y narrativas que ésta abre es el origen de los más variados ensayos, tendentes a concentrar el tiempo diegético en períodos muy acotados o reducidos (Louis Malle en *El fuego fatuo*, Godard en *Une femme mariée*), a explorar la producción de sentido que puede generarse en los tiempos muertos (como sucede en muchos de los 149 planos-secuencia en los que Godard concentra todo el metraje de *Le Mépris*, cuya secuencia central en el apartamento dura casi treinta minutos[42]), a trabajar la hipercontinuidad temporal y espacial (El *travelling* circular que sigue en veloz y primerísimo plano a la chica que *Jules y Jim* encuentran al principio de la película, los zig-zags de la cámara en la habitación de Patricia dentro a *À bout de souffle*, las panorámicas que van de Brigitte Bardot a Michel Piccoli para filmar su diálogo en *Le Mépris*, el *travelling* de trescientos metros por la carretera godardiana de *Week-end*), a dilatar el tiempo fílmico para aproximarlo lo más posible al tiempo real (hacia lo que apuntan el Rivette de *Paris nous appartient*, el Rozier de *Adieu Philippine*, el Rohmer de *El signo de Leo*) o hasta identificar uno y otro por completo, que es el objetivo de Agnès Varda en *Cleo de 5 a 7*, donde el tiempo que dura la proyección del film coincide con el tiempo diegético conformado por el relato.[43]

---

[39] André Bazin se aproxima a su sentido cuando dice que el fin del cine es *"dar a ver la duración misma"*.

[40] Godard dirá que *Gertrud "es igual en locura y belleza a las últimas obras de Beethoven"*.

[41] Rivette, Jacques. "Lettre sur Rossellini", en : *Cahiers du cinéma*, nº 46. Abril, 1955. El subrayado es mío.

[42] Domènec Font se refiere a esta secuencia como *"un espacio ambulante de representación beckettiana en el que se escenifica con una audacia rítmica extraordinaria la 'mise à mort d'une couple'"*. *Op. cit.* Pág. 145.

[43] Curiosamente, esta experiencia remite –aunque en realidad por un camino diferente– a esa *"regeneración realista del relato"* que para André Bazin pasaba porque la narración fuera *"capaz de integrar el tiempo real de las cosas, la duración real del suceso"*, capacidad que él atribuía a las bondades del plano-secuencia, creador de un tiempo no disociado *"en cuyo lugar la planificación tradicional colocaba insidiosamente un tiempo intelectual y abstracto"*. *Op. cit.* Pág. 99.

El año pasado en Marienbad (L'Année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961).

Los procedimientos de "suspensión narrativa" y de vaciado dramático ponen de relieve, adicionalmente, que el tiempo de lectura de una película no tiene por qué coincidir mentalmente con el de su proyección. Y esta nueva percepción abre la puerta, a su vez, a la segunda de las vías citadas, que procede de la multiplicación de ejes narrativos no convergentes y de la discontinuidad temporal; en definitiva, de la puesta en cuestión de la progresión lineal e indefinida del tiempo. La fragmentación de los relatos y de las secuencias (en lo que se profundiza más adelante), la progresiva desaparición de las convenciones estéticas (fundidos, "flous", etc) para introducir los *flash-backs* o para delatar los saltos de tiempo, la quiebra del tiempo real en el interior de una misma escena y el intercalado de fragmentos que corresponden a espacios y personajes cuyos nexos pueden ser sólo simbólicos o sensoriales son factores y procedimientos que acaban definitivamente con la obligatoria subordinación del devenir temporal al desarrollo ordenado y lógico de una historia.

La convivencia de diferentes historias contadas por narradores distintos (como propone Chabrol en *Les bonnes femmes*), la confusión entre el tiempo real y el tiempo onírico (explorada por Godard en *Week-end*), el viaje mental entre el pasado y el futuro (ensayado por Chris Marker en *La Jetée*) o los saltos que rompen la unidad temporal de las conversaciones en el interior de *À bout de souffle* (Godard, de nuevo) no son más que algunas de las variopintas manifestaciones que la *Nouvelle Vague* ofrecerá de esa generalizada pluralidad de estratos temporales y narrativos. Pluralidad que

conforma un amplio abanico, pero que encuentra en la figura y en la obra de Alain Resnais las búsquedas más atrevidas y de mayor alcance.

La compleja dialéctica entre el pasado y el presente que pone en juego *Hiroshima, mon amour*, dentro un irreal *"tiempo suspendido"* [44] por el que uno y otro circulan sin cesar (a partir de la primera escena del film) aparece, en este sentido, como un mero antecedente de esa endiablada dialéctica de la incertidumbre temporal en la que Resnais se sumerge con *El año pasado en Marienbad*, donde *"cada secuencia (o cada plano-secuencia) se refiere a una o varias escenas distintas en un "tiempo" (en sentido gramatical) que quizá es el pasado, quizá el presente, quizá el futuro"* [45]. Inmersión total en una espiral minuciosamente organizada por su director, esta película –a la que Aristarco se referirá como una *"calculada articulación estructural en arabesco"* [46]– descompone primero todos y cada uno de los estratos espacio-temporales por los que deambulan sus protagonistas, y los recompone después con criterios ajenos a la lógica de la cronología [47] (poniendo en juego nexos sensoriales, hipnóticos, míticos, simbólicos, matemáticos, oníricos, piscoanalíticos y memorísticos), con lo que termina por instalar dentro del cine moderno lo que podríamos llamar –en términos formales y arquitectónicos– una configuración cubista del tiempo.

En realidad, toda la obra de Resnais viene a plantear un rechazo frontal de la cronología y de la lógica temporal, como demuestran las posteriores *Muriel y Je t'aime, je t'aime*, cuyas imágenes vuelven a proponer sendas *"exploraciones directas del tiempo donde de los estratos y las capas coexisten y se hacen tan indisociables como lo real y lo imaginario"* [48]. Un rechazo que, además, no afecta sólo a la dimensión temporal del relato tomado en su conjunto, sino que implica también a la propia dinámica de lectura del espectador y a la rítmica visual de las duraciones dentro de cada secuencia e, incluso, dentro de cada plano, puesto que –como recuerda Noël Burch– Resnais entiende que *"la relación duración-legibilidad es en sí misma una dialéctica: que no se trata simplemente de encontrar una duración adecuada a la legibilidad de cada plano, sino de jugar con los grados de dificultad o facilidad de lectura haciendo ciertos planos ya sea*

---

[44] Riambau, Esteve. *La ciencia y la ficción. El cine de Alain Resnais*. Ed. Lerna. Barcelona, 1988. Pág. 102.

[45] Burch, Noël (1970). *Op. cit.* Pág. 70-71

[46] Aristarco, Guido. "El año pasado en Marienbad", dentro de: *"Los gritos y los susurros. Diez lecturas críticas de películas*. Ed. Universidad de Valladolid. Pág. 75.

[47] Alain Robbe-Grillet, guionista del film, decía que el rasgo fundamental de la nueva idea del tiempo es la simultaneidad y que, al componer la película, Resnais y él se encontraron *"libérrimos de cambiar de dirección: pasamos de una fase del tiempo a otra como de una habitación a otra, separamos cada uno de los estadios del desarrollo de los acontecimientos y los reagrupamos, más o menos, según criterios de orden espacial"*. Prólogo a *El año pasado en Marienbad*. Les editions de Minuit. París, 1965. Lo cierto es, sin embargo, que ese "criterio" no es, ni mucho menos, el único que funciona dentro de la estructura desarrollada por la película. De ahí que sea necesario invocar muchos otros tipos de nexos para relacionar entre sí las imágenes del film, algunos de los cuales se sugieren a continuación dentro del texto.

[48] Font, Domènec. *Op. cit.* Pág. 337.

demasiado cortos para ser leídos 'confortablemente' (molestia de la frustración) ya sea tan largos que puedan ser leídos y releídos hasta la saciedad (molestia del 'aburrimiento')".[49]

Distintas formas de aprehensión del tiempo y de trabajo con él se abren paso, dentro de estas audaces propuestas, para permitir que el cine pueda jugar libremente –desafiando su ontológica, inevitable conjugación en tiempo presente– con la interacción del pasado, el presente y el futuro, con la reversibilidad de la cronología y con la percepción subjetiva de ésta. Todo ello hará posible, al menos, la reflexión sobre los mecanismos de la memoria, la indagación en la vivencia onírica del tiempo y la posibilidad de cuestionar el sentido del devenir temporal. Nuevas dimensiones formales y existenciales tomaban así carta de naturaleza en el cine europeo.

Discontinuidad y rupturas narrativas

Dice Lino Micchiché que, con la llegada de la modernidad, al modelo narrativo "dickensiano" y cerrado le sucede el modelo narrativo godardiano y abierto[50]. Y es cierto: la mecánica de la causalidad y de la motivación (centradas ambas en el comportamiento de los personajes), la linealidad dramática, la continuidad diacrónica del relato, la ordenación lógica de éste y la omniscencia narrativa (principales andamios sobre los que se sostiene el funcionamiento de la narración clásica) empiezan a diluirse para dejar su sitio a un sistema efectivamente abierto en el que las nociones de trama y de argumento pierden sus fuertes nexos internos hasta casi difuminarse en las experiencias más radicales, en el que la psicología de los personajes (como ya hemos visto) ha dejado de ser un hilo conductor para ofrecerse como problema, en el que la dinámica del relato ya no puede imponer su sintaxis al lenguaje, en el que la irrupción de la subjetividad narrativa plantea la cuestión básica del narrador y de su mirada, en el que aparece una nueva tensión entre argumento y discurso, generada por lo que Noël Burch llamaba *"la aparición y desaparición de migajas de argumento según una rítmica esencial para la estructura discontinua del film".*[51]

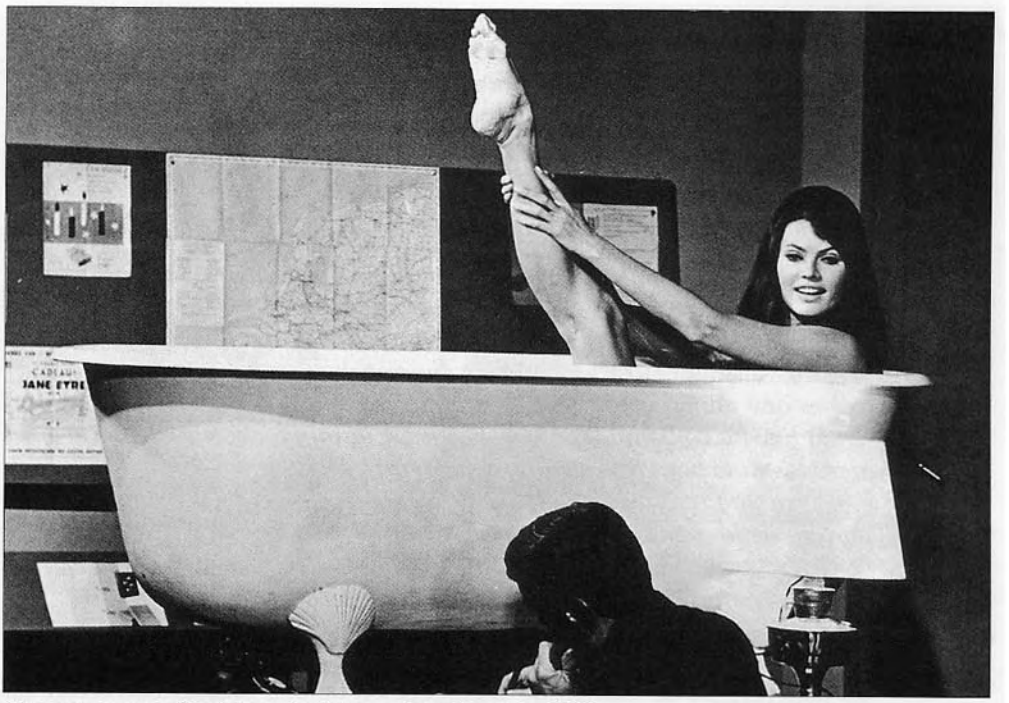
Aparece así la plena conciencia del carácter discursivo del relato (instancia organizadora de la historia, o historias, que se cuentan), potenciada por el nuevo papel –ya señalado– que ahora juega la temporalidad, lo que lleva a una dispersión generalizada de las formas que el nuevo relato alcanzará. Las estructuras itinerantes de los argumentos que carecen de un arco dramático definido (*El signo de Leo*), las construcciones episódicas (*Vivre sa vie*), la desdramatización de la historia provocada por la ausencia de climax y por el rechazo de la dramaturgia psicologista tradicional (*El año pasado*

---

[49] Burch, Noël. *Op. cit.* Pág. 61.

[50] Micchiché, Lino. "Teorías y poéticas del nuevo cine", dentro de: *Historia General del Cine.* Volumen XI: *Nuevos cines (años 60).* Ed. Cátedra. Madrid, 1995. Pág. 25.

[51] *Op. cit.* Pág. 155. Noël Burch extrae este diagnóstico de su análisis de *Pierrot le fou*, pero advierte que Godard llevará aquel principio todavía mucho más lejos en *Made in USA.*



Te amo, te amo (Je t'aime, je t'aime; Alain Resnais, 1968).

en Marienbad) o el montaje sincopado que rompe con la ilusión de continuidad espacial establecida por el *racord* clásico (*À bout de souffle* y todo el cine de Godard en general, pero también el de Agnès Varda y el de Chris Marker) tienden a hacer visibles, cuando no explícitas, las marcas enunciativas de un relato que ahora carece de la progresión dramática convencional, que ha perdido su centro, que puede moverse por el impulso de motores diversos, de velocidad diferente y hasta superpuestos entre sí (como sucede en *Hiroshima, mon amour*) y que se asume, a sí mismo, como un hecho discursivo y como una construcción formal.

A esta revolución narrativa contribuirán, de forma decisiva, la sintaxis del plano-secuencia, la multiplicación de los focos de ocularización y la proliferación de formas narrativas enunciadas desde la subjetividad. La primera, porque enfatiza la inmovilidad de la cámara y porque su escritura hace explícita la función de la *durée*. La segunda, porque rompe la continuidad espacial y porque genera un montaje sincopado que ya no tiene como premisa recomponer una ilusoria continuidad temporal o espacial. La tercera, finalmente, porque da entrada a segmentos enunciados como recuerdos, fantasías, alucinaciones y ensoñaciones (en las que abunda, por ejemplo, *Je t'aime, je t'aime* [52]) y porque favorece el recurso a figuras narra-

[52] Véase la cronología argumental reconstruida por Esteve Riambau. *Op. cit.* Págs. 163.

tivas como el *flash-back,* el *flash-forward* o las múltiples distorsiones temporales que pueden llegar a conformar la última película citada.

La investigación de nuevas formas de relato y la apuesta por una nueva narratividad es coherente con lo que Monterde llama la *"intransitividad de la escritura moderna"*, con las tendencias fragmentadoras y analíticas del discurso (que ha perdido sus estructuras aparentemente lógicas) y, finalmente, con la opacidad y con la fragmentación de una realidad que se percibe ambigua, descentrada y poliédrica. Todo ello contribuye a cuestionar la dimensión mimética del Modo de Representación Institucional y a romper el espejismo naturalista generado por las formas del relato decimonónico heredado de la novela.

Estos instrumentos dejan de ser funcionales ante a un cúmulo de ficciones que ahora, como dice Aristarco, *"ponen el acento sobre la simultaneidad de los contenidos de la conciencia, la inmanencia del pasado en el presente tanto para el individuo como para la comunidad y la humanidad, el constante fluir conjunto de los diferentes períodos de tiempo, la fluidez amorfa de la experiencia interna, la infinitud de la corriente temporal en la cual es transportada el alma, la relatividad del espacio y del tiempo"* [53]. Estamos, por lo tanto, frente a una diversidad de paisajes formales que no tratan de ofrecer mímesis unitarias y armónicas, producto de una síntesis a priori del mundo exterior, sino que indagan en las diferentes y concurrentes dimensiones de éste desde la percepción de una subjetividad creadora.

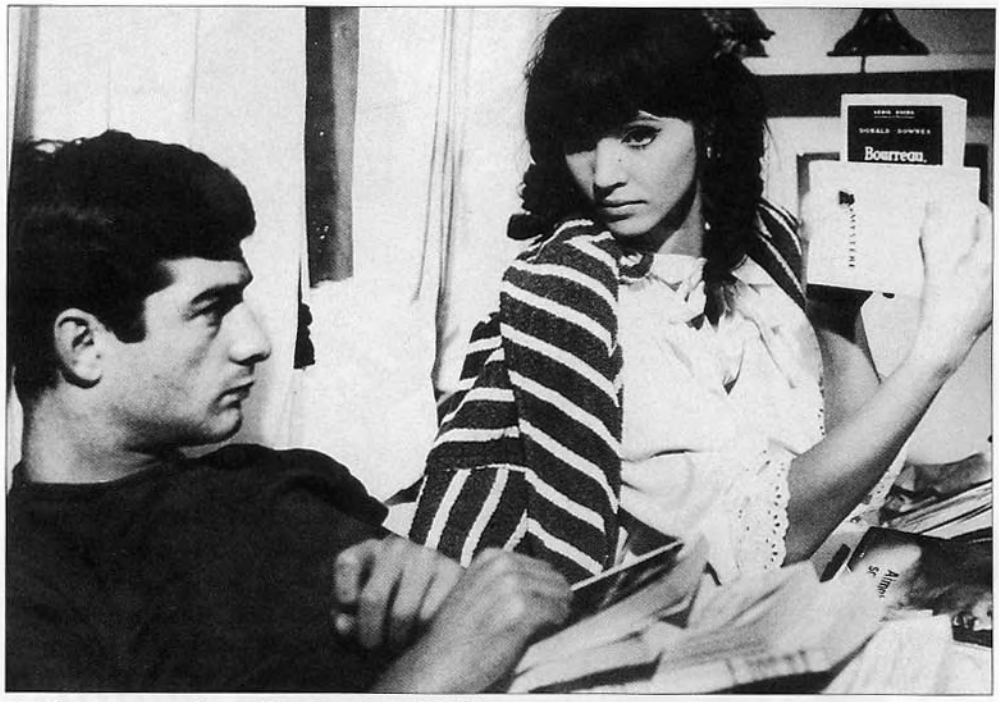
Debe advertirse, en cualquier caso, que las búsquedas y los ensayos expresivos a partir de la discontinuidad no son privativos ni tampoco estrictamente una novedad específica del núcleo duro de la *Nouvelle Vague*. De hecho, cuatro años antes de que apareciera *À bout de souffle,* el mismísimo Jean-Pierre Melville (a la sazón uno de los pocos cineastas franceses de los años cincuenta reivindicados por los cahieristas) rueda el comienzo de *Bob le flambeur* –cuando el protagonista desemboca en la plaza Pigalle de madrugada– en varios planos filmados desde diferentes ángulos y, por lo tanto, con distinto *racord* de dirección, cada uno de los cuales muestra, a su vez, un camión de limpieza municipal que da la vuelta a la plaza. El montaje alternado de esos planos provoca que el camión avance tan pronto hacia la derecha como hacia la izquierda, unas veces acercándose y otras alejándose de la cámara, pero *"la belleza de la secuencia proviene"*, como recuerda Burch, *"de esas bifurcaciones, de esas rupturas del trayecto aparente en la pantalla por oposición a la continuidad del trayecto real que automáticamente reconstruimos en nuestro cerebro"*. [54]

Posteriormente, la supresión de todos los *racords* dramáticos (entre una escena y la siguiente, pero también en el interior de cada secuencia e incluso de un único plano), practicada por Godard en *À bout de souffle,* cuestionará ya de pleno la continuidad propia del lenguaje clásico. Cuando el

---

[53] Aristarco, Guido. *Novela y antinovela. El cine italiano después del neorrealismo.* Ed. Jorge Álvarez. Buenos Aires, 1966. Pág. 52.

[54] Burch, Noël (1971). *Op. cit.* Pág. 53.



Une femme est une femme (Jean-Luc Godard, 1961).

creador de esta pieza fundacional elimina las transiciones y las relaciones lógicas entre una acción, la que le precede y la que le sigue, cuando borra los intervalos del diálogo en el coche entre Patricia y Michael, cuando violenta el tiempo real dentro de una misma escena, lo que hace en realidad es sustraer la mirada del espectador sobre el conjunto narrativo para dirigirla sobre cada imagen aislada y preservada, eliminando así *"la función de intermediaria que habitualmente le confiere la sucesión de los planos"* y generando, finalmente, un relato lleno de saltos, huecos, interferencias, parones y aceleraciones, en el que las elipsis organizadas por ese montaje sincopado *"escamotean los preparativos del acontecimiento y sus consecuencias"*.[55]

El proceso da como resultado un relato a contracorriente de la tradición narrativa clásica, una nueva forma que violentaba los hábitos de lectura del espectador de su época (acostumbrado a un *decoupage* cuyos *racords* disimulaban los cortes entre planos sucesivos, conformado por un sistema capaz de restituir una sensación de continuidad en el desarrollo de la acción y en la evolución de los personajes) porque esa forma moderna no tiene como finalidad organizar la sucesión armónica de las imágenes, sino que pretende –justo al contrario– llamar la atención sobre la presencia, la

[55] *Ibídem*. Pág. 107.

Una mujer casada (Une femme mariée; Jean-Luc Godard, 1964).

configuración y el sentido concreto de cada plano: *"Del choque de planos, liberados así de su función transitiva, nace otro relato"*, decía Burch, *"cuya continuidad dependerá de la mirada subjetiva que los enlaza y no de los acontecimientos externos que los unen"*.[56]

A su vez, la estructura de *Vivre sa vie* (organizada en doce bloques compartimentados por sus respectivos rótulos iniciales) encuentra una discontinuidad adicional en las diferencias e incluso en la oposición de estilos con que están concebidos cada uno de esos capítulos, en los que se pasa de las entrevistas (verdaderas y falsas) a la apariencia de noticiario y del comentario en *off* a la ficción del falso documental casi sin solución de continuidad. Con un sentido equivalente, el virtuoso *collage* organizado por Godard en *Une femme mariée* alterna secuencias de cine-documento con escenas de ficción altamente estilizadas –colocadas en la frontera misma de la abstracción– y con una multiplicidad de iconos publicitarios dentro de una estructura en la que son precisamente esas rupturas las que juegan un rol organizador –y generador de sentido– en el discurso del film.

La armadura fundamental de *Pierrot le fou* se levanta, igualmente, sobre una permanente alternancia de referencias explícitas a géneros diferentes (film de gángsters, comedia musical, entrevista de televisión, teatro de *boulevard*, cómic, número de cabaret) en lo que supone una compleja *"dialéctica de materiales"* [57] cuya discontinuidad no sólo tiene valor de

[56] *Ibídem*. Pág. 108.
[57] Concepto utilizado por Noël Burch en su análisis del cine moderno (1971). *Ibídem*.

Pierrot el loco (Pierrot le fou, Jean-Luc Godard, 1965).

estructura, sino que ofrece también uno de los temas de la película: la desintegración extrema de un universo cuya fragmentación pone en crisis la identidad de unos personajes en fuga, que se buscan a sí mismos sin poder escapar de esa tupida tela de araña referencial en la que parecen atrapados.

Esta obra fundamental, luminosa síntesis de las búsquedas más radicales puestas en marcha por la *Nouvelle Vague,* ofrece, ciertamente, una textura plural en la que se alternan –como en casi todo el cine de Godard, por otra parte– *"el plano brusco y el* travelling*, la frase publicitaria y la cita, el diálogo y la lectura, el sonido ambiente y el silencio",* por lo que su relato *"avanza a sacudidas, con fallas narrativas y dislocaciones temporales (la 'secuencia dislocada' a que hacía referencia Christian Metz frente a la rítmica del cine clásico), con planos que se precipitan unos con otros",* cuyo encadenamiento –ajeno por completo a las leyes de la continuidad– acaba conformando, en palabras de Domènec Font, *"esa balada trágica y fugitiva entre París y el Mediterráneo que en su momento constituyó una referencia capital para ilustrar la* maladie moderne *a través del cine".* [58]

[58] Font, Domènec. *Op. cit.* Pág. 269-270.

La heterogeneidad de los materiales utilizados por Godard dentro de una misma película le lleva, incluso, a alternar la imagen en positivo con fragmentos de película negativa (como sucede en *Les Carabiniers, Une femme mariée* y *Alphaville*), de la misma forma que su obra –*"auténtico inventario de signos de nuestra era"* [59]– da cabida a un inagotable catálogo (que a veces se expresa con las formas de un deliberado *collage*) de imágenes, iconos, logotipos, emblemas y manifestaciones plásticas de la sociedad mediática que le es contemporánea. De ahí que su filmografía deba ser leída, como acertadamente sugiere Bettetini, *"con la convicción de vivir una original y única experiencia de reestructuración de la realidad a través de sus propios elementos"*.[60]

El entrelazado de conversaciones, recitados, canciones, lecturas en *off*, diálogos filosóficos, interrogatorios, exhortaciones, citas, invocaciones, ruidos y silencios articula también –con idéntica discontinuidad– la banda sonora de casi cualquier película del Godard de esta época. Banda sonora que construye su sentido a partir de su propia fragmentación, lo que viene a reinterpretar –en clave moderna– la intuición de Merleau-Ponty cuando defendía que el sonido de una película *"no es la suma de palabras o sonidos, sino que es en sí mismo una forma"* [61]: un concepto, este último, que no puede ser más godardiano y con el que el director de *Le Petit soldat* (un film cuyo comentario en *off* salta arbitrariamente de ser conjugado en pasado a serlo en presente) ha trabajado a fondo y en profundidad.

Alain Resnais, por su parte, dinamita ya por completo todo trayecto narrativo lineal y continuado al construir obras como *El año pasado en Marienbad, Muriel* o *Je t'aime, je t'aime* conforme a itinerarios mentales y sensoriales, a veces oblicuos o con forma de torbellino. Y si *Marienbad* era, según Domènec Font, *"la exploración de un laberinto espacial dentro de un movimiento centrípeto en el que todos los elementos circulaban alrededor de un centro, el laberinto, en* Muriel *se trata de un proceso circulatorio inverso, esto es, un movimiento en espiral fundamentalmente centrífugo que se proyecta hacia el exterior"* [62] hasta construir, en definitiva, una compleja *"cartografía físico-mental"*.

Adicionalmente, las tendencias modernistas a la fragmentación encontrarán en la *Nouvelle Vague* un síntoma de otra naturaleza en las abundantes películas de episodios, que proliferan durante aquellos años y en las que participan muchos de los miembros del movimiento: *Les Sept pechés capitaux* (con *sketches* de Godard, Demy, Chabrol y Vadim), *L'amour à vingt ans* (con un capítulo dirigido por Truffaut), *Rogopag* (con un episodio de

---

[59] Gubern, Román. *Op. cit.* Pág. 32.

[60] Bettetini, Gianfranco. *Cinema, lingua e escritura.* Ed. Bompiani. Milán, 1968. Pág. 216.

[61] Merleau-Ponty, Maurice. *Senso e non senso. Il Saggiatore.* Milán, 1962.

[62] Domènec Font cita en este texto una valoración de Claude Ollier recogida en: "Les Malheurs de Muriel". Debate con Pierre Kast, Claude Ollier, André S. Labarthe, Jacques Rivette, Jean-Louis Comolli, François Weyergans y Jean Domarchi. *Cahiers du cinéma,* nº 149. Noviembre, 1963.

Godard), *Les Plus belles escroqueries du monde* (en la que participan Chabrol y Godard), *Paris vu par...* (dirigida por Rouch, Chabrol, Rohmer, Godard, Pollet y Douchet), *Les Plus vieux métier du monde* (con un trabajo de Godard), *Loin du Vietnam*, que integra las aportaciones de Godard, Resnais y Varda, o *Amore e rabia* (antes: *Vangelo 70*), en la que se incluye también un episodio realizado por Godard.

Los siete pecados capitales (Les Sept péchés capitaux, 1961).

La quiebra de la transparencia

Si la obra clásica creaba la ilusión de que la pantalla es como "una ventana abierta sobre el mundo" y todo su sistema de formas estaba concebido para ocultar o disimular los mecanismos lingüísticos productores de sentido, la obra moderna se encargará de dejar al descubierto esos mecanismos para hacer visibles las formas que la organizan. La historia ya no "se cuenta por sí misma" (sensación ilusoria creada por la narrativa clásica), el montaje ya no está únicamente en función de los *racords* espaciales y de mirada, la cámara ya no está subordinada al desarrollo fluido de la acción. Ahora la supuesta "invisibilidad" de la instancia narradora y de la puesta en escena se ve cuestionada, una y otra vez, por la voluntad expresa de hacer visibles las llamadas "marcas de la enunciación". Se produce así la quiebra de la transparencia, concepto constitutivo y medular del clasicismo.

La presencia de la cámara ya no se oculta, sino que se subraya (encuadres y angulaciones insólitas o barroquizantes, virtuosismo de los movimientos, hipercontinuidad interior del plano, formas desequilibradas en la composición del encuadre), a lo que contribuye también la utilización extradiegética y plenamente consciente de la mirada a la cámara, tabú sacrosanto y *sine qua non* de la transparencia clásica que ahora se transgrede para delatar la presencia del aparato que filma la escena. Plano-mirada que interrumpe la fluidez de los relatos, que interroga al espectador sobre su propia condición de *voyeur* y que Godard convertirá, desde *À bout de souffle* hasta *Pierrot le fou*, en un sintagma recurrente de su cine, en un gesto que habrá de convertirse en verdadero *signo de la modernidad*". [63]

[63] Font, Domènec. *Op. cit.* Pág. 137.

A su vez, la unidad espacial y temporal –fruto de un espejismo creado por el *decoupage* clásico– es saboteada insistentemente por el salto de eje y por la extrañación que genera la ruptura de los *racords* tradicionales de mirada y de dirección. La sintaxis narrativa y la gramática de la planificación saltan en pedazos al romperse, igualmente, la escala canónica de los planos, el orden académico en la sucesión de los diferentes tamaños del encuadre y las subdivisiones convencionales entre plano y secuencia. La desintegración óptica de los elementos compositivos, la autonomía significativa del plano –reforzada más todavía por la estética del plano-secuencia– y el rechazo del montaje tradicional son otros tantos factores tendentes a inscribir en la propia textura de los films la huella de sus autores, a insistir en la materialidad del relato y a desvelar la existencia de uno o varios puntos de vista.

Se rompe, igualmente, la regla de los treinta grados, que antes imponía esa diferencia mínima de angulación entre los ejes de dos planos sucesivos [64], y se abre paso una práctica heterodoxa que liberaliza la gramática de los nuevos directores. Las elipsis temporales sobre el mismo eje, que abarcan desde breves segundos hasta veinticuatro horas (un recurso practicado a fondo por Marcel Hanoun en *Une simple histoire*, 1958/1959), o los *racords* constantemente violentados por Godard en *À bout de souffle* (pasando sin transición del primer plano al plano general, o alterando la dirección de las miradas por la ruptura del eje, con la consiguiente desorientación espacial que esta última produce en el espectador) deja al descubierto el carácter de construcción formal que tiene el espacio fílmico y pone en cuestión la naturalidad de la representación que se le ofrece.

La propia naturaleza del plano-secuencia, más allá de la nueva conciencia del tiempo que lleva consigo, potencia la componente antinaturalista de la imagen unas veces por su estatismo y otras por su extrema movilidad, dos factores que introducen –por caminos diferentes– una cierta teatralidad que desvela su artificio. Planos largos y rituales en cuyo propio transcurso las relaciones entre los personajes y la cámara (las propias de la ficción, las habituales del reportaje o las específicas de la entrevista) pueden llegar a cambiar de naturaleza, algo que por lo demás ocurrirá con mucha mayor frecuencia dentro de cada secuencia (como puede verse en la tienda de modas de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, donde los "apartes" de las vendedoras y de las clientas se integran en una imagen de complejidad coreográfica) o incluso a mitad de una réplica, como sucede durante el monólogo de Marina Vlady en este mismo film.

A dificultar y emborronar la transparencia contribuyen también, por otro lado, las interpelaciones directas al espectador, las citas o expresiones escritas en algún elemento del decorado, los letreros insertados sobre la panta-

[64] Dentro de la gramática clásica, la concatenación de dos planos filmados desde ángulos que guardan una separación menor provoca una disfunción visual, un salto, una molestia debida a la falta de amplitud en el cambio operado, dado que en ese caso el nuevo plano –sobre todo si su tamaño es parecido al del anterior– carece de la autonomía suficiente.

La Chinoise (Jean-Luc Godard, 1967).

lla (de los que Godard se vale para desvelar los pensamientos internos de los personajes en *Une Femme est une femme*, o simplemente para sustituir los diálogos entre ellos, dentro de *Vivre sa vie*), la resolución abrupta de las secuencias, la frontalidad de los encuadres, las escenografías austeras o deshabitadas, los grandes angulares y los acelerados de la imagen (que abundan en *Zazie dans le metro*), los primerísimos planos casi desgajados de la totalidad de los cuerpos fragmentados por ellos (como los que integran ese descarnado y antropométrico desglose efectuado por Godard en *Une femme mariée* sobre el físico de su protagonista), la proliferación de entrevistas, discursos y lecturas frente a la cámara –con técnicas propias de *cinéma-verité* o de reportaje televisivo– que salpican la filmografía entera de Godard desde *Le Petit soldat* hasta *La Chinoise* [65], o los planos generales casi vacíos, por cuyo amplio espacio se distribuyen de forma teatralizante las figuras que los habitan.

Diferentes recursos y gestos que equivalen *"a los de aquellos pintores más preocupados por inscribir el acto pictórico en el cuadro que de su disi-*

[65] En *Le Petit soldat* (primero de sus títulos en los que utiliza estos recursos), Michel Subor entrevista a Anna Karina. En *La Chinoise*, donde puede verse uno de los ejemplos más paradigmáticos de este *tic* tan caracterizadamente godardiano, la discusión política entre Francis Jeanson y Anne Wiazemsky (con preguntas dictadas por el director a su protagonista) ofrece una versión mucho más antinaturalista de este tipo de procedimientos.

mulo a favor de una legibilidad clara al servicio del tema" [66]. Procedimientos de extrañación y formas antinaturalistas, en definitiva, que vienen a *"cuestionar, voluntaria o involuntariamente, los hábitos del espectador, su manera de ver y oír"*, que colocan sobre la pantalla una "conciencia de la forma" que se interpone entre la imagen y la audiencia y que, como dice Manuel Vidal Estévez a propósito del cine de Godard, *"no permiten a su espectador situarse ante la película de un único modo, sino que continuamente le remitirán a sí mismo y a su manera de leer"*.[67]

La transparencia de la representación queda mediatizada también, en otro sentido, cuando se quiebra la unidad orgánica entre las imágenes y la banda sonora, o cuando ésta pierde su dimensión realista para tratar de hacerse expresiva. El primero de estos caminos indaga en las posibilidades discursivas del *décalage* y de la disyunción entre lo que se ve y lo que se oye: una posibilidad que Marguerite Duras ha explorado a fondo en algunas de sus propuestas (*Natalie Granger, India Song, Son nom de Vénice dans Calcutta désert*), obras que *"exponen y responden radicalmente todos los interrogantes sobre las localizaciones autónomas de la banda imagen y la banda de sonido"* [68]. La segunda opción puede identificarse más con la hipertrofia de los ruidos y de los efectos, con los *collages* sonoros que salpican la mayoría de las películas de Godard y que se superponen por encima de las conversaciones, que rompen la textura de la música o que "tapan", literalmente, determinados diálogos, como sucede con los timbres y con el ruido de los aviones que hacen siempre inaudible el apellido de Richard Politzer en el transcurso de *Made in USA*.

Finalmente, la *Nouvelle Vague* ofrecerá un espacio privilegiado para que el color se libere de toda servidumbre realista, se aleje de una utilización meramente naturalista, reivindique su libre potencialidad expresiva y acabe por configurar sus propias, idiosincráticas formas. Sucede en películas como *Muriel* (en la que Resnais compone un relato quebrado que exalta los colores *"como signos de una transmisión afectiva"* [69]), en el cromatismo desinhibido, alegre y generalizado de *Los paraguas de Cherburgo* (Demy), en *Une Femme est une femme* (donde Godard coloca a Anna Karina bajo proyectores rojos, verdes y violetas), en los colores primarios y la textura de cómic que adquiere a veces *Zazie dans le metro* (Malle), en *À double tour* (donde Chabrol ensaya algunas tonalidades expresionistas) o en el *rol* complementario del violeta como sombra del anaranjado, en el choque de masas de color y en la deliberada asociación de colores diferentes a cada personaje que Agnès Varda propone en *Le Bonheur*.

Películas en las que el color se ve y se percibe como tal, en las que determina el sentido del relato, en las que conquista una autonomía expre-

---

[66] Monterde, José Enrique / Riambau, Esteve / Torreiro, Casimiro. *Los "nuevos cines" europeos 1955/1970*. Ed. Lerna. Barcelona, 1987. Pág. 209.
[67] Vidal Estévez, Manuel. *Op. cit.* Pág. 69.
[68] Font, Domènec. *Op. cit.* Pág. 286.
[69] Ropars Wuilleumier, Marie Claire. *Op. cit.* Pág. 187.

La felicidad (Le Bonheur; Agnès Varda, 1964).

siva que va más allá de la descripción realista y en las que se hace un uso de la gama cromática más simbólico que representativo, más poético que descriptivo. Solo que también en este campo será Godard quien lleve más lejos dichas búsquedas[70] con la utilización de una iluminación neutra, con la puesta en valor de colores planos y sin densidad, que se hacen progresivamente *fauves* y antinaturalistas en títulos como *Le Mépris, Pierrot le fou, Made in USA, Deux ou trois choses que je sais d'elle, La Chinoise* o *Weekend*. Colores próximos a la tradición de Mondrian y Klee, herederos también de la estética *pop*, y que ofrecen, de hecho, una de las más claras vías de abstracción del cine moderno.

Como consecuencia de todo ello, se produce lo que Lino Micchiché ha llamado la disociación entre el hecho técnico-mecánico y el hecho poético-expresivo (en el clasicismo, el primero se borraba o se anulaba dentro del segundo), dado que *"la puesta en escena ya no es un medio para ilustrar o presentar una escena, sino una auténtica* escritura*"*[71] plenamente

[70] Búsquedas que son indisociables de la ruptura definitiva con el naturalismo y de la explosión formalista que supone el *Desserto rosso* de Michelangelo Antonioni (1964), donde se llega hasta el maquillaje cromático y la pintura deliberada de escenarios naturales y de exteriores reales.

[71] Astruc, Alexandre. « Nacimiento de una nueva vanguardia: la "caméra-stylo". Publicado en: Romaguera i Ramió, Joaquim / Alsina Thevenet, Homero. *Fuentes y documentos del cine. La estética. Las escuelas y los movimientos.* Ed. Fontamara. Barcelona, 1985. Pág. 228.

consciente de sí misma. Y la consecuencia inmediata es *"la ruptura del valor mimético de la representación"* [72], tenido hasta entonces por un rasgo consustancial del clasicismo. De esta forma, la conciencia lingüística, la reflexividad, la búsqueda de nuevas formas de realismo, la vivencia subjetiva de la imagen, el trabajo con la materialidad estética del tiempo, la discontinuidad y las rupturas narrativas, el subrayado estilístico y la quiebra de la transparencia conforman unos modos y unas formas, un discurso y un sentido, que todo el cine de la modernidad –con la *Nouvelle Vague* a su cabeza– vendrá a poner en primer plano.

[72] Monterde, José Enrique. *Op. cit.* Pág. 41.

Reinventar la ficción fílmica

La revolución temática

XAVIER PÉREZ

¿Fueron los temas y argumentos de los films *Nouvelle Vague* una cuestión de moral? Orientados hacia una ruptura formal que ponía en primer término la fuerza intrínseca de la *mise en scène*, y alzados contra el fantasma paternal de una cierta tendencia académica del cine francés que les precedía, los encendidos jóvenes de *Cahiers* evidenciaron gran facilidad para conquistar con la cámara los espacios de un nuevo imaginario fílmico que ultrapasaba la anécdota de sus historias. La tesis preeminente de que el sentido de los films nacía en el rodaje más que en el guión hizo de algunas de sus obras perfectos sabotajes a las teorías aristotélicas de la dramaturgia clásica, y convirtió ese nuevo cine en un paréntesis creativo, hasta cierto punto único, donde la valoración de los guiones era supeditada al modo de contarlos. Esa licencia crítica que *autorizaba* al director de las películas a imponer su mirada sobre el material dramático no evitó ciertos temas recurrentes, pues, contrariamente a algunas consignas plásticas de la vanguardia de los años veinte, el cine de la *Nouvelle Vague* fue siempre narrativo-representacional. Constituyendo, quizás, la más entusiasta ruptura formal de la historia del cine, su decisión de llevarla a cabo sobre presupuestos ontológicamente realistas, y rechazando de pleno cualquier pertenencia a un movimiento de *vanguardia*, negó definitivamente a la modernidad cinematográfica toda tentación suprematista hacia pantallas blancas sobre fondo blanco, y decidió estar del lado de la palabra, eso es del relato, para dramatizar en el tiempo su espíritu contestatario.

Libertad es variedad

Un sencillo repaso a algunos argumentos de los primeros films asociados al nuevo cine francés evidencia una unidad más basada en las renuncias comunes que en las preferencias por determinadas historias. Poca similitud argumental existe entre la historia del joven tuberculoso que regresa de la ciudad a su pueblo natal para descubrirse el redentor casi cristológico de los dramas íntimos de un amigo de infancia en *El bello Sergio* (Le Beau Serge, 1958) de Chabrol con la hostil educación de Antoine Doinel

Hiroshima mi amor (Hiroshima mon amour; Alain Resnais, 1959).

en *Los cuatrocientos golpes* (Les 400 coups, 1959) de Truffaut; bien diferente es el París que acoge reuniones de intelectuales en un paranoico universo de conspiraciones en *Paris nous appartient* (1958-60) de Rivette con ese otro París veraniego de *Le Signe du lion* (1959), por el que itinera un músico vagabundo vapuleado por giros del azar que le ofrecen y le niegan alternativamente una herencia millonaria. Ninguno de estos films busca, por otro lado, adquirir el tono de vertiginosa tragedia romántica que marca la singular *huida hacia delante* de un delincuente nihilista que acaba traicionado –o directamente liberado– por la mujer que ama en *Al final de la escapada* (À bout de souffle, 1960) de Godard, ni, mucho menos, el opuesto tratamiento lúdico-fetichista con que la belleza tentadora de Brigitte Bardot es ensalzada desde la naturalidad fotográfica en *Y Dios creó a la mujer* (Et Dieu crea la femme, 1956). Tampoco el encuentro sexual entre el japonés y la francesa protagonistas de *Hiroshima mi amor* (Hiroshima mon amour, 1959) discurre por los mismos derroteros que la fuga adúltera de *Les amants* (1958) de Malle, y poco hay en común entre la historia melodramática de la caberetera *Lola* (Lola, 1960) de Jacques Demy y la tensa espera con que otra mujer protagonista ha de atender el resultado de una biopsia en *Cléo de 5 a 7* (Cléo de 5 a 7, 1961) de Agnès Varda.

Más que en su singularidad argumental, –acentuada todavía por la libre asunción autobiográfica e intimista que muchos de estos autores establecen con las operaciones narrativas del cine–, es la renuncia explícita a los caminos de orientación del clasicismo lo que caracteriza mejor la comunión de intereses temáticos de los creadores de la *Nouvelle Vague*. No es casual que este movimiento haya sido, años más tarde, abiertamente considerado sospechoso, cuando no enemigo –más a olvidar que a combatir– en eventuales cursos de guión que han irrumpido en la Europa galácticamente colonizada por los norteamericanos después de la era de los nuevos cines, y donde la reivindicación de los esquemas de género tiende a privilegiar el retorno reglado a los argumentos clásicos.

Más aventurada todavía fue la renuncia a los "grandes temas", pues, como recordaba en un artículo conmemorativo Charles Tesson[1], esa fue

una ruptura esencial entre Bazin y los jóvenes críticos, y ello aportó también una distancia respecto a la trascendencia temática que podían aportar otros nuevos cines, y que sólo podemos encontrar, tal vez, en ese autor casi paralelo (aunque no contrario) al movimiento *cahierista* que fue Alain Resnais.

La ausencia de los esquemas narrativos rígidos del cine clásico, y la similar renuncia a los "grandes temas", viene compensada, en la *Nouvelle Vague*, por una actitud fenomenológica que exalta ciertos mitos del comportamiento, ciertas esferas de la actividad humana nacidas en el mismo deseo de libertad que apoya sus experimentos formales. La irreductible opción individual de cada director –su conciencia de autoría– permite la apertura a una amplia variedad de temas, pero en todos parece coexistir un proyecto común: establecer las bases para un nuevo imaginario del placer a través de la práctica fílmica, contestar la madurez del cine clásico con las manifestaciones plurales de una desafiante juventud que jamás ha brillado con tanta naturalidad en una pantalla cinematográfica.

Cine nuevo, cine joven

Ese fue, ciertamente, uno de los más transcendentes descubrimientos de la *Nouvelle Vague*: en el cine clásico, la juventud sólo había sido reivindicada fatalmente desde la perspectiva trágica de los *rebeldes sin causa*, ya en el punto sin retorno manierista de un cine de *estudio*, herido hasta las vísceras por el tiempo destructor. En el cine francés moderno, la juventud se incorporaría a una naturaleza viva y libre, bellamente desencadenada en un *plein air*, que sustituía la retórica institucional del plató por espacios sin límite donde era posible exaltar el erotismo insolente de una piel tan juvenilmente desafiante como la de Brigitte Bardot en ese film premonitorio y coyunturalmente ensalzado que fue *Y dios creó a la mujer*.

Un movimiento que se separaba explícitamente de los padres tenía que buscar, por ello mismo, en el motivo de la *rebelión*, su auténtico motor argumental. Esa rebelión fue de matriz tan burguesa como se quiera, y de tono tan individualista y autobiográfico como cada autor decidió llevarla a las imágenes. Pero fue decididamente explicitada como el mecanismo tautológico que convertía la *forma* del nuevo cine en *tema* de ese mismo cine. La *Nouvelle Vague* desplegó, para ello, prototípicas encarnaciones del desorden, privilegió vigorosamente la mirada no institucionalizada de los niños, e hizo que ciertos adultos supieran emular hasta en el gesto sus ansias de hacer novillos.

Eso es lo que hermana al Antoine Doinel encarnado por Jean-Pierre Leaud en los films de Truffaut con los delincuentes *fous* casi *bailados* por Jean-Paul Belmondo en los de Godard, y lo que permite equiparar la liber-

---

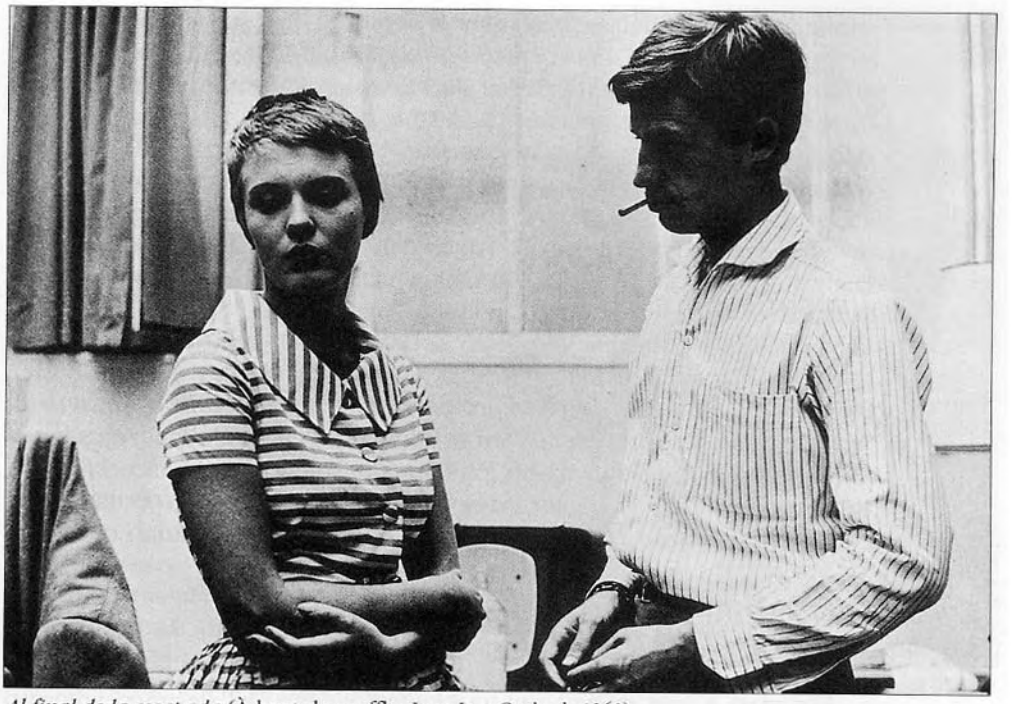
[1] Tesson, Charles. "Idée du cinéma, idée du monde", en: AAVV. *Nouvelle Vague. Une legende en qüestion. Cahiers du cinema*. Hores serie, 1997.

Paris nous appartient (Jacques Rivette, 1958-60).

taria *joie de vivre* que esconden las evoluciones campestres del *menage à trois* de *Jules y Jim* (Jules et Jim, 1961) con la explosión coreográfica de los cotidianos *pas à deux* de *Une femme est une femme* (1961). Y eso es, también, lo que hace de la ciudad severa de *Paris nous appartient* o del Nantes portuario de *Lola* espacios carismáticos para la cristalización de múltiples encuentros azarosos que, apurando hasta los límites la noción de verosímil, parecen acontecer en un mágico tablero de juegos. Ahí está el mundo, parecen decirnos los jóvenes rebeldes de la *Nouvelle Vague*, para disfrutarlo como un juguete, como un tren eléctrico similar al mismo cine, pero que poco tiene ya que ver con la barroca megalomanía teatral de un Orson Welles, y mucho más con el impulso neo-dadaísta de los incipientes movimientos *pop*. Ahí está el mundo, afirman los Truffaut, los Godard, los Rivette, para ser ordenado como un lúdico collage que contiene los indicios visibles de un conjunto de fortuitos episodios superpuestos, pero que vive el placer de la fugacidad fragmentaria de los gestos humanos donde estos episodios se registran.

La pistola y la chica

El reto narrativo, entonces, poco puede estribar en una revolucionaria decisión sobre lo que se cuenta. El corpus narrativo de la *Nouvelle Vague* permite ser sintetizado como un incierto laberinto de historias de amor y movimiento. Se trata, pues, de emular, ya sin los imperativos de ordena-



Al final de la escapada (À bout de souffle; Jean-Luc Godard, 1960).

ción del clasicismo, la arquetípica copulación entre *a gun and a girl* con que el cine es definido en la célebre consigna godardiana. De la admiración (jamás mimética) por el cine clásico, surge la tendencia a privilegiar el género del desorden por antonomasia, eso es, el laberinto *erótico-tanático* del cine negro (por otro lado el *menos clásico* de todos los géneros de Hollywood, como bien ha sabido advertir David Bordwell[2]), y a reinventar el fuego pasional del melodrama, ahora sin los reparos morales del cine que los precedía.

La huida hacia delante del delincuente asocial que es Belmondo en *Al final de la escapada* conecta con los antihéroes trágicos de Fuller y de Ray, (también, por otro lado, con los de Becker y Melville) y el film ha de leerse como una reinterpretación formal de arquetipos dramáticos no nacidos en la nueva ola. Ni el binomio amor-traición que jalona los itinerarios del *film noir* releído por la *Nouvelle Vague* se revela novedoso, ni el camino trágico de muchos de sus anti-héroes rompe consignas ya existentes, por más que radicalice ciertos idearios (la célebre preferencia por la *nada* frente a la *pena* con que se define el protagonista de *Al final de la escapada*). La presencia de literatura criminal en lengua inglesa en la base de ciertos

[2] Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristine. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modos de producción hasta 1960*. Ed. Paidós. Barcelona, 1967. Pág. 44.

argumentos de Truffaut (*Tirad sobre el pianista* [Tirez sur le pianiste, 1959] sobre David Goodis, *La novia vestía de negro* (La Mariée était en noir, 1967] y *La sirena del Missisipi* [La Sirène du Mississipi, 1969] sobre William Irish) o de Chabrol (*Una doble vida* [A Double tour, 1959] sobre Stanley Ellin, *Accidente sin huella* [Que la bête meure, 1970] sobre Nicholas Blake), evidencia un lazo, una deuda, y una pasión por unos escritores que ya habían potenciado, fuera de Francia, un imaginario de tintes oscuros simplemente recreado por la *Nouvelle Vague* desde su convulsa agitación estilística y su predilección por las historias trágicas. Lo que sí resulta novedoso es la manera de enlazar el romanticismo encendido de muchas tramas con una visualización inédita del gesto cotidiano (ese cruce fascinante entre documental y ficción que preside la mayoría de rodajes del nuevo cine francés). El intimismo de *chambre* de la escena central de *Al final de la escapada* no tiene precedentes en el cine negro clásico, y las largos devaneos de parejas en la cama en los films de Truffaut (pensemos en *Tirad sobre el pianista* o en *La piel dulce* [La peau douce, 1964]), permiten una explosión fílmica de intimidad doméstica que sí será un territorio central en los imaginarios de la nueva ola.

Contracampos de la crisis amorosa

Ese viaje a una nueva captura cinematográfica del devaneo amoroso (viaje paralelo al de otros cineastas europeos del nuevo cine, pero singularizado por un deseo superior de concreción sensual), trasciende la noción de género que hemos apuntado. Se da también en obras puramente basadas en el tejido sentimental que imbrica a los personajes, y puede oscilar del erotismo alegórico con trasfondo socio-histórico que se propone en el coito inicial de *Hiroshima mi amor,* a la plasmación realista de los adulterios de *Les amants* de Malle o a las largas conversaciones de pareja que jalonan las obras de Eric Rohmer. El intercambio de cuerpos o palabras se integra en una poética fílmica que propone la visualización de unos de los temas preeminentes de los nuevos cines, la crisis de la pareja, manifestando más bien el contracampo de esa crisis, es decir, el encanto de la transgresión, la visualización exaltada del amor fuera del matrimonio, o, en el caso de los cuentos morales de Rohmer, el complejo proceso interior que supone la vacilación entre dos alternativas amorosas, como objeto de tensión temporal digno de ser filmado.

El motivo del cambio de pareja jalona la dramaturgia de algunas obras cumbres del nuevo cine francés, siempre capaces de reinventar fílmicamente el gesto que funda ese oscilación moral entre lo estable y lo nuevo. Nada hay de revolucionario en el punto de partida de *La piel suave* –un hombre acomodado en una previsible vida familiar inicia una apasionada historia sentimental con una azafata–, pero es verdad que el tiempo que Truffaut dedica a mostrar la infantil satisfacción casi onanista de ese hombre casado en la habitación de hotel donde espera, en solitario, el cumplimiento de la primera cita, no tiene espacio (pues no admite tal *tiempo*) en

las dramaturgias de Hollywood. Así sucede, también, en el largo tapiz de tensiones de pareja que construye Godard con Ana Karina o con Brigitte Bardot, en obras donde el motivo esencial de la crisis de la mujer casada en situaciones de triángulo amoroso (*La mujer casada* [Une femme mariée, 1964], *Une femme est une femme*, *El desprecio* [Le Mépris, 1963]) acaba propiciando una figuración fílmica del gesto cotidiano como afirmación de libertad moral del nuevo cine. Los cuentos de Rohmer, por volver a un cineasta en apariencia más clásico, exploran una y otra vez el ya citado esquema del hombre entre dos mujeres, pero incluso el suspense y el magnetismo dramático que comporta esta reiterada situación se sustentan en la confianza fílmica en la larga duración de las escenas, en la oportunidad de hacer visibles, sin mayor artificio, los tránsitos emocionales que en ellas se registran. La inclinación estética de la *Nouvelle Vague* para que cada secuencia de acción ordinaria se convierta en categoría fenomenológica, en paradigma visible del comportamiento, explica que la verdadera historia de la *Nouvelle Vague* sea la de esos seres sorprendidos por una sensibilidad documentalista que explica lo que siempre tiene lugar más allá –es decir, más acá– del argumento lineal. La vida fuera de las convenciones instaura una poética del descentramiento narrativo, y los estereotipos dramáticos de género (melodrama, musical, cine negro, y hasta ciencia ficción, como habremos de ver enseguida) son más bien instrumentos para apurar mejor la captación fílmica de esas emociones.

Une femme est une femme (Jean-Luc Godard, 1961).

Hasta el fin del mundo

Nada de lo dicho puede negar que en la mayoría de guiones de la *Nouvelle Vague* haya un gusto por la evolución radical de las historias, una tendencia a definir en los guiones un antes y un después, un principio y un final de historia. Eso es evidente en la organización matemática de los cuentos de Rohmer, o en los *thrillers* de Claude Chabrol, pero también en otros autores menos asociados a una noción clásica del drama. Aunque la renuncia a los "grandes temas" es asumible por la mayoría de sus directores, los films *Nouvelle Vague* viajan inexorablemente en pos de un desenlace. Esa búsqueda de conclusión, por más provisional que se quiera, en

Jules y Jim (Jules et Jim; François Truffaut, 1961).

nada corresponde a otras poéticas del cine moderno más basadas en la errancia o en la circularidad pura. En el cine de la *Nouvelle Vague*, abunda la consecución de un trayecto trágico en la historia de unos antihéroes lanzados a la conquista del mar o de la muerte. A veces, ese itinerario es suavizado por el propio azar que busca concluirlo, como sucede en Rohmer, (o en el Demy de *Lola*), pero las veces más significativas la búsqueda de la muerte a cargo de rebeldes auténticamente sin causa precipita la tensión, y acelera la recreación fílmica de la caída (algo que acabará haciendo de Leos Carax, muchos años después, el máximo heredero de esa afirmación trágica del cuerpo en movimiento).

Aunque el pretexto argumental pueda ser variado, el viaje en clave de transformación moral se revela, entonces, esencial a muchas películas de la *Nouvelle Vague*, que proponen itinerarios de maduración (es el caso de Rohmer) pero también fugas románticas más allá de toda convención. La huida como estrategia vital es, en la misma medida que la recreación del amor fuera del matrimonio, una manera de exaltar la desesperación nihilista, y una herramienta moral contra la cultura de los padres. Esa huida puede cobrar formas diversas: viajes al margen de la ley (*Al final de la escapada*, *Pierrot el loco* [Pierrot le fou, 1965]), viajes temerarios contra toda coacción disciplinaria, (*Los cuatrocientos golpes*), viajes pasionales más allá de toda convención (*Jules y Jim*), huidas de la imaginación hacia la teatralización paranoica de las estructuras que sustentan la verdad (*Paris nous appartient*), o hacia la reinvención del mundo en clave musical (los films de Jacques Demy). Viajes, en definitiva, a la consecución de la experiencia fílmica y moral de lo que no es estable.

En ese deseo de evasión, no puede resultar tampoco extraña la fascinación recurrente por mundos de ciencia ficción, no tanto por la capacidad del género para soñar paraísos todavía por conquistar, sino al contrario, para ilustrar mejor el rechazo a todo extrañamiento de la verdadera vida. Ese género, el de la narrativa de anticipación, también presente en obras de otros grandes autores de los nuevos cines –Fellini, Fassbinder, Antonioni, Tarkovski, Wenders–, se instaura, así, en los imaginarios de la *Nouvelle Vague* como privilegiado contexto situacional para encarar una visión del cambio de las sociedades, y para imaginar los espacios del poder como deshumanizadas *distopías* de las que conviene recelar. También en esos mundos convertidos en prisiones metafóricas la *Nouvelle Vague* puede desplegar de forma libre (siempre lejos de la retórica institucional del género) la necesidad de huida y la afirmación del gesto libre de la sensualidad.

Nacen con ese propósito las peripecias románticas contra las figuraciones totalitarias de *Lemmy contra Alphaville* (Alphaville, 1965) de Godard, o *Fahrenheit 451* (Fahrenheit 451, 1966) de Truffaut, pero nace también con ellas un gusto por la visualización apocalíptica del fin del mundo, sea desde el pesimismo nihilista de *El nuevo mundo*, la deconstructiva mirada sobre el Eros escindido en *Anticipation* o la activa propuesta revolucionaria de *Week End* (1967). En una dirección no tan diferente, Jacques Rivette construye buena parte de su obra como un recorrido cinematográfico por un París casi apocalíptico filtrado por una paranoica visión de sus calles, edificios y tejados, como laberintos que conectan submundos dedicados a la conspiración, o, ya fuera del género futurista, como mundos del pasado sometidos a un mismo extrañamiento carcelario (*La religiosa* / La Réligieuse, 1965). Finalmente, de la mano de Resnais, el gusto por la ciencia ficción, emparentado significativamente con una nada evasiva conciencia de documentalista de los grandes genocidios del siglo veinte (*Noche y niebla* [Nuit et bruillard], 1955, *Hiroshima mi amor*) permite luego desmentir las certitudes del espacio físico para reivindicar escenografías mentales (*El año pasado en Marienbad* [L'Année dernière à Marienbad], 1961) o proponer subjetivos viajes en el tiempo (*Te amo, te amo* [Je t'aime, je t'aime], 1968).

El cine en el espejo

Esa recurrente invocación a otros mundos que, en una u otra medida, están en éste, ilustra, mejor que cualquier otro recurso genérico, la abolición de fronteras temáticas que propone la *Nouvelle Vague*. Y es que si el ejercicio fabulador del nuevo cine podía trascender todos los esquemas genéricos es porque incluso en sus evocaciones futuristas o viajes al pasado supo privilegiar el presente de la filmación y convirtió sus mismísimos rodajes en el argumento oculto de las películas. A lo largo de esos primeros años de vitalidad creativa, la *Nouvelle Vague* no deja jamás de hablar de cine, no deja de proponer el cine como su sustancia argumental más valiosa.

No se trata sólo, aquí, de asumir el *macguffin* que pueda suponer una historia centrada en un rodaje (como sucede en *El desprecio*), ni de recor-

El año pasado en Marienbad (L'Année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961).

dar las múltiples escenas situadas en el interior de una sala cinematográfica, la abundancia de tantísimos diálogos alusivos a otras películas, o la presencia en la pantalla de ilustres invitados del prestigio de Fritz Lang o de Samuel Fuller. Es más bien el propio cine, el cine como herramienta rosselliniana de conocimiento y de transformación de lo visible, lo que acaba convertido en sujeto y objeto de la *Nouvelle Vague*, en su auténtico tema preeminente. Un movimiento estético que fue capaz de reinventar la ficción cinematográfica proponiendo una actitud moral nueva a la hora de afrontar el uso de un *travelling*, acabó haciendo del cine y sus procedimientos el espacio temático central de su aventura colectiva, el territorio a reivindicar que les permitió afrontar con auténtico sentido unitario el acceso a la creación. El cine de la *Nouvelle Vague* no desplegó ni grandes epopeyas colectivas, ni temas de prestigio clásico sobre los que edificar una coartada argumental. El auténtico protagonista de sus relatos fue la propia práctica expresiva con que los antiguos críticos de *Cahiers* supieron responder activamente a la llamada pasional del cine. Más allá de la evidente transformación temática de los nuevos imaginarios juveniles, de su gusto por la fuga hacia delante de carismáticos anti-héroes fuera de la ley, de su capacidad de recrear pasiones arrebatadoras que llevan a la muerte, de su visión sensual y revolucionaria del amor fuera del matrimonio, de su forma itinerante y nada conformista de explorar otros mundos, podemos finalmente convenir que el tema central de la *Nouvelle Vague* es la existencia de sus propios films: su especular y desacomplejado encuentro con la historia del cine.